

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

A MELANCOLIA NA POESIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

GABRIELLE CRISTINE MENDES

CURITIBA

2016

GABRIELLE CRISTINE MENDES

A MELANCOLIA NA POESIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Letras, da Universidade Federal do
Paraná, sob orientação da Prof.^a Dr.^a
Sandra Mara Stroparo.

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Mendes, Gabrielle Cristine
A melancolia na poesia de Paulo Henriques Britto / Gabrielle
Cristine Mendes – Curitiba, 2016.
134 f.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

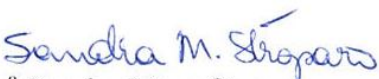
1. Britto, Paulo Henriques. 2. Poesia brasileira - Antologia. 3.
Poetas brasileiros – História e crítica. 4. Poesia – Melancolia na
literatura. I. Título.

CDD B869.1



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima vigésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **GABRIELLE CRISTINE MENDES**. No dia dezessete de fevereiro de dois mil e dezesseis, às nove horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Sandra Mara Stroparo, Presidente, Guilherme Gontijo Flores e Caetano Waldrigues Galindo designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “A MELANCOLIA NA POESIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO”, apresentada por **GABRIELLE CRISTINE MENDES**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Sandra Mara Stroparo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia dezessete de fevereiro de dois mil e dezesseis.


Dr.^a Sandra Mara Stroparo


Dr. Guilherme Gontijo Flores


Dr. Caetano Waldrigues Galindo


Gabrielle Cristine Mendes



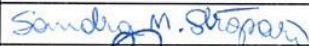
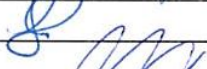

Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **GABRIELLE CRISTINE MENDES** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Sandra Mara Stroparo, Guilherme Gontijo Flores e Caetano Waldrigues Galindo arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "A MELANCOLIA NA POESIA DE PAULO HENRIQUES BRITTO".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. ^a Sandra Mara Stroparo(Presidente)		A
Dr. Guilherme Gontijo Flores		A
Dr. Caetano Waldrigues Galindo		A

Curitiba, 17 de fevereiro de 2016.



Prof Dr Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

Ao meu eterno companheiro, Gabriel Klemz Klock, pelo amor e pela amizade.

Aos meus pais, Ademir e Eliete, e ao meu irmãozinho João Pedro, pela alegria de toda a minha vida.

Aos meus avós, João e Lúcia que, mesmo sem formação escolar, sempre incentivaram e valorizaram nossos estudos.

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora Sandra Stroparo que, além de ter me apresentado à poesia de Britto, ajudou-me com paciência e sabedoria a conduzir essa dissertação.

À banca que gentilmente aceitou ler e contribuir para a construção desse trabalho.

À Capes pelo financiamento.

Às amigas Bruna e Paula, pela trajetória compartilhada na Academia e na amizade.

Aos amigos da Escola Barão pela compreensão e alegria de todos os dias.

Aos professores com quem tive contato nas disciplinas do mestrado e que, de uma forma ou outra, contribuíram para as minhas leituras e aprofundamento dos estudos.

Ao meu querido sogro, Francisco, e à minha querida sogra, Marlete, pelo carinho e amor com que sempre me receberam.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar nos poemas de Paulo Henriques Britto as nuances melancólicas que neles se apresentam. O poeta carioca, nascido em 1951, tradutor e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, é autor de cinco livros de poemas e um de contos. São contemplados nessa dissertação apenas os livros de poemas, e sob uma perspectiva seletiva: durante sua leitura percebeu-se que a temática da melancolia é uma constante, optando-se por investigar apenas esse elemento. Aprofundando o assunto, notou-se que mesmo a melancolia subjacente nos poemas poderia ser desdobrada em três eixos: I) melancolia filosófica; II) pesares do eu e III) sensação melancólica. Cada divisão foi elaborada tendo em vista a maneira como o eu lírico se posicionava diante do sentimento da melancolia e de que forma ele o abordava. Com o intuito de fomentar as análises, foram essenciais os estudos de Andrew Solomon, bem como de filósofos diversas as épocas, como Aristóteles, Michel de Montaigne e Jean-Paul Sartre. Por fim, concluiu-se que a persona melancólica criada por Britto aos poucos toma ares de amadurecimento e transita da melancolia para a resignação, conformando-se com os pesares da existência e aprendendo a conviver com eles.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Paulo Henriques Britto. Melancolia. Depressão.

ABSTRACT

This study aims to investigate the nuances of melancholy within Paulo Henriques Britto's poetry. Born in 1951, the professor and translator works at the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, and wrote five poetry books. In this study we analyze the books of poems under a single point of view: while reading the poems we perceived that melancholy was a constant theme. For this reason, we have noted that, underlying melancholy poems, we could find three distinct versions of the theme: I) philosophical melancholy; II) regrets of the self III) melancholy sensation. In order to reinforce such analyzes, the studies of Andrew Solomon, as well as several philosophers, such as Aristotle, Michel de Montaigne and Jean-Paul Sartre were essential. Finally, we concluded that the melancholy persona built by Britto is transformed during this time, and his lyric self becomes a more peaceful and aquiescent person, who learned to live with his sorrows.

Key words: Contemporary poetry. Paulo Henriques Britto. Melancholy. Depression..

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 POESIA CONTEMPORÂNEA.....	14
3 DESPERSONALIZAÇÃO.....	19
4 BRITTO EM DIÁLOGO COM OUTROS POETAS.....	22
5 POESIA E SECULARIZAÇÃO.....	27
6 DAS DENOMINAÇÕES.....	35
7 BREVE HISTÓRICO DA MELANCOLIA.....	39
8 MELANCOLIA FILOSÓFICA.....	71
9 PESARES DO EU.....	94
10 SENSÇÃO MELANCÓLICA.....	113
11 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
12 REFERÊNCIAS.....	133

*It is difficult even to choose the adjective
For this blank cold, this sadness without cause.
The great structure has become a minor house.
No turban walks across the lessened floors.*

(The plain sense of things, Wallace Stevens)

1 INTRODUÇÃO

Paulo Henriques Britto ¹ é poeta, tradutor e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e ocupa lugar singular na literatura contemporânea brasileira. Carioca, nascido em 1951, é autor de cinco livros de poemas, um de contos² e mais de uma centena de traduções. É conhecido, no meio literário, pelo apreço às formas tradicionais aliadas à coloquialidade da linguagem cotidiana. Escolhendo especificamente seu trabalho poético, a partir de uma série de elementos que poderíamos analisar elegemos o tema da melancolia como essencial para a compreensão de sua poética por conta de sua recorrência em toda a obra. Para isso, iniciaremos a discussão tentando localizar a produção poética do autor na contemporaneidade, procurando entender de que maneira a melancolia é entendida atualmente e, em especial, por sua poesia. Em um segundo plano, é importante desvincular a figura do poeta de sua persona poética, entendendo que a construção do eu lírico desenvolvida em sua obra é mais uma criação, no sentido que Hugo Friedrich aponta em *Estrutura da Lírica Moderna*, do que de fato autobiográfica. Esse esclarecimento é importante, pois o tema da melancolia é bastante subjetivo e pode causar confusão.

Em seguida, como modo de entender a postura do eu lírico diante do mundo, discutiremos a relação entre poesia e secularização, complementando a análise com o próximo segmento do trabalho, qual seja, uma elucidação a respeito das denominações que a melancolia pode receber no decorrer dos tempos. Posteriormente, por meio de um breve histórico da melancolia, é importante que entendamos de que maneira ela é vista, estudada e até sentida no correr dos séculos.

¹ A partir de agora usaremos apenas o nome Britto.

² *Formas do nada*, 2012; *Tarde*, 2007; *Paraísos artificiais*, 2004 (contos); *Macau*, 2003; *Trovar claro*, 1997; *Mínima lírica*, 1989; *Liturgia da matéria*, 1982.

Por fim, depois de todas essas proposições, iniciaremos a análise dos poemas de Britto, que compreendemos poderem ser divididos da seguinte maneira: “Melancolia filosófica”, “Pesares do eu” e “Sensação melancólica”. Durante todo o estudo verificamos que esses três moldes de melancolia transparecem com muita intensidade no decorrer das obras. O primeiro, mais voltado à filosofia, aparece em poemas em que se discutem a pertinência da existência e os sentimentos mais intensos de incompletude. O segundo é bastante relacionado às memórias, no sentido de comparar aquilo que se foi com o que se é hoje. A grande questão é saber se o que se criou é o suficiente. Por fim, as sensações melancólicas estão ligadas especialmente à noite e à insônia, temas muito recorrentes em quase todos os seus livros. Há também reflexões sobre a existência que surgem a partir de motivos simples e objetos do cotidiano. Esses elementos exteriores contribuem para que, no eu lírico, se crie uma sensação de incômodo a partir da qual ele irá metaforizar o sentimento por meio da criação poética.

O que pudemos apreender a partir desse estudo é que a persona poética de Britto é bastante insistente no que se refere à temática da melancolia. No entanto, diferentemente do que se espera, que seja algo negativista ou muito pessimista, ela acaba por resultar em uma grande e bela reflexão a respeito de uma existência mais resignada. A postura que esse eu lírico toma diante de sua melancolia, longe de ser uma visão lúgubre e fatalista do mundo, se propõe, em um espírito montaigniano, a observar as coisas com maturidade e parcimônia, entendendo que, embora caminhemos para um mesmo fim, embora estejamos sempre na roda da fortuna, não adiantará nada se desesperar. O importante é simplesmente continuar vivendo.

Com relação à organização do trabalho, depois de entendermos as fundamentações filosóficas e poéticas que subjazem à criação de sua poesia, dividiremos nos três capítulos finais as nuances que se desdobram do grande tema da melancolia. Em “Melancolia filosófica” atrelamos às análises de cada um das complementações dos estudos de filosofia e literatura que consideramos necessários. De forma semelhante, conduzimos os capítulos “Pesares do eu” e “Sensação melancólica”, atentando para o que as memórias, os objetos e o ambiente do eu lírico despertavam nele, e de que forma as palavras metaforizaram esse sentimento. Em todas as análises não nos reduzimos apenas a um poema de cada obra, mas complementamos com a leitura de outros poemas do autor ou

mesmo de outros poetas, ou de narrativas que indicassem um sentido válido para a análise.

Por fim, é importante salientar que a poética de Britto é tão vasta que nos foi possível até escolher um viés diante de tantos, o da melancolia. Assim como a melancolia e resignação são fios condutores de seu fazer poético, também o são a metalinguagem e o manejo virtuoso que ele tem da forma e do conteúdo de seus poemas. Isso demonstra a solidez com que Britto se inscreve no cenário contemporâneo, não só pelo tempo de sua trajetória, mas pela pluralidade de elementos que sobressaem de seus livros.

2 POESIA CONTEMPORÂNEA

É complicado falar da produção poética de determinado autor sem mencionar seu contexto histórico. Tarefa mais difícil ainda é discorrer sobre um contexto do qual não estamos distanciados suficientemente para dele tirarmos algumas impressões básicas, sintéticas e até acalentadoras. A presença de um contexto social, cultural e histórico é, de certa forma, o que nos deixa mais seguros – para delimitar assuntos, fazer retomadas importantes, criticar, esmiuçar e analisar. Por outro lado, é impossível esperar determinado tempo passar para, só então, fazermos as devidas considerações.

Prova disso é a quantidade de artigos e ensaios buscando algum diagnóstico tranquilizador do que venha a ser a tal poesia contemporânea no Brasil. Especulações a respeito de quem seriam seus expoentes ou, ainda, se existem tais expoentes; como se comporta essa produção atual e, sobretudo, se vale a pena de ser lida e analisada da mesma forma que as produções anteriores. Interessados nesses questionamentos, os críticos e analistas se posicionam de maneiras diversas, alguns de modo mais receptivo e parcimonioso, outros com olhares desconfiados para o que vem sendo produzido no âmbito da poesia nacional.

A ideia de que a arte está se esgotando, em especial a poética, não é uma discussão recente, especialmente após o notável enfraquecimento e, segundo alguns, fim das vanguardas durante e após as Grandes Guerras:

Derrotadas no campo político, com o avanço dos movimentos autoritários e burocráticos, as vanguardas também foram derrotadas pela expansão das sociedades urbanas de massa e sua cultura tecnológica também de massa, com seus produtos repetidos e estandardizados, seus estereótipos, e as imagens imediatas do lazer, da diversão, associadas ao consumo de mercadorias. (BUENO, 1996, p.141)

Devemos considerar, no entanto, que as vanguardas de que trata Bueno em artigo intitulado "Vanguardas e vida nas cidades modernas", referem-se mais às artes europeias do que às brasileiras.

A ideia de fim das vanguardas é considerada crucial pelo próprio poeta em questão, Paulo Henriques Britto. Em interessante artigo publicado na página do *Los Angeles Review of Books*, chamado *Brazilian poetry today*, o poeta elabora um breve, porém consistente, apanhado histórico a respeito de nossa literatura. Britto

não crê na ideia de que o fim das vanguardas advém de um saldo derrotista, mas o justifica pela mudança de paradigma da arte nacional. Importante recordar que até a década de 1960 estava vigente a busca por uma identidade tipicamente brasileira – ideia romântica e que se alastrou até meados do século XX.

Para Britto, é possível considerar como momento de maturidade da cultura nacional o movimento da Tropicália. A concepção de que seria possível mesclar elementos típicos a *riffs* de guitarra elétrica demonstraria não só a capacidade de perceber coisas positivas advindas do exterior, mas mostraria uma postura não combativa, e de querer apresentar para todos os frutos e produtos legitimamente nacionais.

As críticas que se seguiram aos movimentos pós-tropicália, como a poesia marginal, estão situadas justamente na aparente não combatividade política desses poetas. Entretanto, assim como Britto, podemos considerar o já afirmado: essa etapa já foi superada. Não há mais necessidade de bradarmos quem somos e nem de provarmos nossa identidade.

(...) o fim da era da vanguarda está intimamente ligado à percepção mais ou menos geral de que a tarefa de construir a cultura brasileira por fim foi concluída. Claro está que toda cultura é sempre uma entidade em transformação e não um construto estático; nesse sentido, a cultura brasileira é e será sempre um processo em andamento. O que estou afirmando é que chega um momento na história de uma nação em que artistas e intelectuais já não sentem a necessidade de afirmar constantemente que sua nação é uma nação de fato, com uma cultura própria. (BRITTO, 2013)

Ainda assim, muitos permanecem descontentes e demonstram grande insatisfação em relação à produção artística atual, como é o caso do crítico e professor Alcir Pécora, particularmente polemista. Em “Impasses da literatura contemporânea” (2011), publicado no jornal *O Globo*, Pécora afirma que a leitura de obras críticas é mais prazerosa do que a literatura contemporânea em si, dada a sua medianidade e superficialidade. Para o autor, boa parte da produção de poesia não passa de *kitsch* e está pouco disposta a escutar críticas.

Talvez a maior dificuldade da atual crítica literária seja a aparente ausência de projetos estéticos largamente anunciados e manifestos artísticos explícitos. Dessa maneira, pode-se concluir que não estamos vivendo uma crise de poesia e, sim, uma crise da própria crítica que se vê desnorteada diante da pluralidade de objetos por analisar. Além disso, a questão da quantidade de produções também é

pungente. É praticamente impossível que um crítico leia tudo o que está sendo produzido hoje, dada a diversidade de plataformas de publicação. Muitos escritores não mais se submetem a editoras e encontram espaço nos meios *online*. É comum, no entanto, que muitos deles busquem por publicações no meio editorial depois de terem tido sucesso na *web*.

Para Marcos Siscar (2010), a dificuldade em se detectar pensamentos vanguardistas está presente desde a década de 80, época em que a poesia se torna cada vez mais um objeto de estudo difuso:

Diferentemente dos momentos que a precederam, quando as questões poéticas estavam bem definidas para seus atores, a poesia posterior ao período militar no Brasil mantém-se sob uma luz difusa. (...) Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas mestras. Não seria incorreto concluir que ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores. (SISCAR, 2010, p.149)

Essa sensação de ausência de um projeto coletivo, dispersão e indefinição a respeito do que se poderia considerar a “poesia-representativa-do-momento”, parece ter início com a geração de poetas marginais que se desenvolve em meados da década de 70 e tem forte presença na década de 80. A grande crítica feita a respeito da “geração mimeógrafo” é a de que ela se desvencilha da obrigação de escrever poemas politicamente engajados – lembremo-nos do período militar vigente – e busca, principalmente, dar vazão a experiências mais pessoais ou aparentemente deslocadas do âmbito ideológico.

É nesse mesmo período, em 1982, que Britto publica seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*. De lá para cá, publicou mais cinco livros de poemas e um de contos, sendo a última obra um livro de poemas, de 2012, *Formas do nada*. Tendo isso em vista, podemos nos questionar: qual o espaço ocupado por Paulo Henriques Britto nesse(s) cenário(s)? Pensemos que, além das posturas que alardeiam o fim da poesia, há também uma forte tendência fragmentadora vinculada, em especial, aos estudos culturais. É fato que um modelo muito típico de abordagem está sendo feito de maneira corrente nas academias e nos meios jornalísticos: as perspectivas étnicas e de gêneros que, muitas vezes, categorizam obras e autores de acordo com uma visão muito particular e, por vezes, desconsideram os aspectos gerais da obra e a complexidade e totalidade dos sujeitos.

Tendo isso em vista, vale ressaltar que, como uma das características da dissolução e fragmentação da contemporaneidade, há diversos poetas que diferem muito entre si. Isso não significa que a poesia esteja se enfraquecendo ou se empobrecendo. É apenas um aspecto da contemporaneidade que precisamos considerar sem alardear tragédias. Novamente, o questionamento é essencial: como compreender a obra de um poeta que produz desde a década de 80 e que, apesar das tendências fragmentadoras da atualidade, apresenta uma sequência artística densa, complexa e concisa? Ora, devemos registrar que, embora tenha sido contemporâneo da geração marginal, não nos parece que Britto possa ser considerado um deles. Se houvesse algum critério a respeito do que seria um poeta marginal precisaríamos saber, inicialmente, se ele circulou à parte dos circuitos tradicionais. Não nos parece o caso, já que em 1982 seu primeiro livro é publicado pela editora Civilização Brasileira³. Além disso, Britto é um poeta deveras singular no cenário da poesia contemporânea brasileira. Como um ponto fora da curva, não nos parece possível enquadrar sua produção em um segmento específico que não a sua própria trajetória:

Contemporâneo de uma fase brasileira marcada pela dicotomia entre exacerbação 'marginal' do expressivismo e proposta cabralino-concretista de construtivismo, manteve-se equidistante de ambas essas tendências, construindo uma dicção própria que lhe permite hoje ser incluído no rol de poetas que a partir de fins do século XX dividem a cena literária aparentemente sem conflitos e sem necessidade de adesão a linguagens e propostas mutuamente excludentes. (PEDROSA, 2005, p.87)

Talvez haja a tendência de tentar enquadrar e enxergar poetas perfeitamente adequados a seus períodos históricos. Não parece plausível, por exemplo, acreditar que a produção brittiana carregue traços marcadamente marginais ou modernistas. Mesmo dentro de cada tendência literária, é complicado definir o que é padrão e o que é exceção. Se pensarmos que a poesia de Britto confere nuances de subjetividade e desvinculação de uma proposta de engajamento, poderíamos chamá-lo de poeta marginal dos anos 80? Se observarmos a quantidade de expressões coloquiais presentes em seus poemas, poderíamos chamá-lo de poeta simplesmente filiado ao modernismo? Acreditamos que não.

³ A Companhia das Letras reuniu as obras *Liturgia da Matéria* (1982) e *Mínima Lírica* (1989) em um único volume, que tem o mesmo título do último livro. Essa nova edição foi publicada em 2013.

Nesse sentido, Célia Pedrosa compreende claramente o espaço da poesia de Britto na contemporaneidade: o da singularidade. O autor é capaz de delimitar um espaço único e recheado de referências diferentes, seja estabelecendo um diálogo com poetas brasileiros e norte-americanos, seja compondo poemas com tendências musicais.

A singularidade é opinião uníssona em todas as orelhas de livro de Britto. Tal elemento é composto por outros termos bem característicos de sua poesia e que também saltam aos olhos nos comentários de cada obra: a ironia, o manejo dos versos, a tensão entre forma fixa e maleabilidade da linguagem cotidiana, resignação.

Dessa série de adjetivos, nenhum nos parece marcadamente característico da contemporaneidade. Isso ocorre porque a singularidade do autor não está presente apenas na forma como ele constrói seus poemas, mas sobretudo na maneira como o eu lírico posiciona seu olhar diante do mundo e de que maneira enxerga a si mesmo. Se um leitor ocasional lê um poema de Britto e tenta esmiuçá-lo para detectar nele uma época de produção, é possível que o localize amplamente no espaço que decorre do quarto final do século XX ao século seguinte, sem se deter exatamente em uma época. Isso ocorre porque, além das referências modernistas que abriram espaço para o livre uso da palavra cotidiana, da palavra torta e “inadequada”, o conteúdo temático da poesia de Britto não faz referências a elementos temporais específicos, bandas do momento, filmes *cult* atuais — exemplos de elementos bastante presentes na poesia desde, pelo menos, a última década do século passado — deixando-nos de certo modo desestabilizados temporalmente. Ora, os motes de produção de Britto são ao mesmo tempo amplos e restritos. São amplos, pois tratar da melancolia é algo que pode nos remeter aos mais longínquos tempos, haja vista a constância com que o tema é evocado na literatura — embora saibamos que suas leituras são diferentes em cada época.

3 A DESPERSONALIZAÇÃO

A subjetividade e a metalinguagem são dois elementos cruciais para a compreensão do trabalho poético do autor. Esse último tema também não é nenhuma novidade. Trata-se da linguagem, discutindo a si própria, presente desde a Grécia Antiga – basta nos recordarmos do diálogo *Crátilo*, de Platão. O que é importante considerar nesse momento não é a expectativa de que Britto tenha criado algo novo, mas sim a sua perspicácia no manejo da estrutura formal e do preenchimento coloquial para fazer emergir temas como o aqui proposto, o da melancolia.

Isso não significa que o sentimento presente na poesia de Britto seja reflexo de características autobiográficas, pois o desvelamento do seu “eu” se faz de maneira impessoal. T.S. Eliot, em *A tradição e o talento individual*, afirma:

Há muitas pessoas que apreciam a expressão de uma emoção sincera em verso, e há um grupo mais seletivo de pessoas que podem apreciar a excelência técnica. Mas muito poucos sabem quando ocorre uma expressão significativa da emoção, emoção que tem vida no poema, e não na história do poeta. A emoção da arte é impessoal. (ELIOT, 1989, p.48)

A questão que Eliot apresenta para a crítica de literatura é fundamental para a compreensão do fazer poético e do processo de leitura. O índice de impessoalidade nos poemas nos parece ser também uma das fissuras da crise geral que se apresenta no século XIX, seja ela a crise espiritual – a morte de deus, que discutiremos em seguida – seja a *crise de vers*, de Mallarmé: “O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava com sua mão tenaz e firmíssima de forjador, viesse a faltar; para, ele, quebrar-se.”⁴ Nesse texto, a morte de Victor Hugo é a alegoria não só para uma espécie de liberação dos versos clássicos alexandrinos, mas também para desvincular a experiência entre o “eu” e o poema. Sabe-se que os poetas românticos tinham uma diferente concepção de subjetividade, e que esta, de alguma forma, transpareceria no poema. A imbricação entre fantasia e realidade, objetividade e subjetividade era intensa, e as linhas condutoras de cada uma estavam borradas. A grande mudança vem, então, decorrente da tríade Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, nos quais encontramos, em

⁴ *Crise de vers* - Trad. e notas de Luiz Carreira e Álvaro Faleiros.

cada um de um modo, uma tendência crescente à despersonalização, conceito criado por Hugo Friedrich em seu *Estrutura da lírica moderna*, em que afirma a separação de questões pessoais do trabalho poético.

Essa passagem nos leva à Baudelaire, quando Friedrich tematiza a questão da despersonalização como um grande salto entre a poesia romântica e a transição para a poesia moderna. Para ele, diferentemente de Victor Hugo, a partir de cujos poemas podemos nos remeter a documentos pessoais para fazer inferências críticas e biográficas, Baudelaire não deixa transparecer caracteres biográficos claros, nem mesmo se compararmos seus poemas a cartas pessoais. Inicia-se aí, de maneira mais clara, a ruptura entre poesia e autor empírico. Para ambos, a poesia advém da capacidade de racionalizar, mas não de sentir com o coração. (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37).

O crítico ainda recorre à ideia de “fantasia” como elemento que subjaz à produção dos poetas modernos, em plena situação de desgosto diante da industrialização e do progresso. A “fantasia”, longe de ser um raso subterfúgio ou um ilusório paraíso, é, antes de tudo, um mote para que os poetas possam se desvencilhar de seu estado habitual e observar a realidade de maneira racional e não contemplativa. Esse sentimento forjado parece ser resultante da situação conflituosa entre sujeito e mundo exterior e, assim, pode ser compreendido como angústia e melancolia. A poesia, nesses moldes, atuaria como uma reação e um enfrentamento ao caos moderno, o poeta é “Um espírito, para o qual todas as moradas tornaram-se inabitáveis, [e que] pode criar para si, na poesia, a única morada e oficina. Talvez, por esta razão, escreva poesias.” (FRIEDRICH, 1978, p.90)

O tema, portanto, da despersonalização nos é caro, pois estamos nos propondo a analisar a produção poética de Britto e suas nuances de melancolia que são por excelência elementos da subjetividade. Assim, é importante esclarecermos que o desvelamento de um “eu” independente é basilar para o entendimento da poética brittiana, já que nesse eu lírico há muito da fantasia oriunda dos clássicos poetas modernos – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé – ou seja, não é possível e, nesse caso, nem é interessante, procurar elementos biográficos para justificar o fazer artístico.

É claro que essa comparação entre impessoalidade e fantasia para o entendimento do poeta não é necessariamente uma aproximação entre sua poesia e

a da tríade francesa; não como influência direta. Essa leitura foi feita no sentido de buscar na tradição francófona elementos para justificar a tendência apresentada.

4 BRITTO EM DIÁLOGO COM OUTROS POETAS

No mesmo sentido de criação de ficções em oposição a um “eu” real, já há trabalhos fomulados. Dentre eles, a dissertação de mestrado intitulada *Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa*, de Gabriel Rachwal. O autor analisa a relação entre Britto e Pessoa a partir da ideia de “fantasia” de Friedrich:

Imagination e rêve, os guias da lírica moderna descrita por Friedrich, surgem como antídoto contra um mundo e uma vida dominados pela “interpretação científica do universo”, entendida esta como restritiva do universo (cf. FRIEDRICH, p. 56), já que tal interpretação seria inimiga do mistério, esse atizador do imaginário. A lógica científica, então, seria mais uma das lógicas a partir das quais se erigem mundos. Nesse sentido, a lírica faz um movimento de assunção da própria condição de forjadora de mundo, de discurso produtor de realidade e, assim, faz com que os demais discursos que com ela se vêem obrigados a conviver, mas que se querem reveladores e não produtores do real, fiquem abalados. Qualquer lógica imposta ao mundo pelo homem e que se queira sinônimo de “mundo” fica sob suspeita e sendo o mundo em que se vive dominado por algum tipo de imposição, tal procedimento por parte da lírica significará embate com esse mundo ou essa vida (RACHWAL, 2011, p. 32-33).

A comparação que Rachwal estabelece entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa se situa no âmbito da desestabilização da realidade em detrimento da criação de paraísos artificiais e da construção de outros mundos possíveis. Como o autor da dissertação afirma, qualquer lógica que seja imposta nesse ambiente entra, automaticamente, no terreno da suspeita.

Não é só nesse aspecto que Paulo Henriques Britto se assemelha a Fernando Pessoa. Há também o elemento que motiva este trabalho, que é a criação de uma persona poética melancólica, mas que resguarda uma certa aceitação desse fardo sem, no entanto, vitimizar-se. Isso fica bem claro se compararmos o poema “Sim”, do heterônimo Ricardo Reis, a um poema do primeiro livro de nosso autor.

Sim

Sim, sei bem
Que nunca serei alguém.
Sei de sobra
Que nunca terei uma obra.
Sei, enfim,
Que nunca saberei de mim.
Sim, mas agora,
Enquanto dura esta hora,

Este luar, estes ramos,
 Esta paz em que estamos,
 Deixem-me crer
 O que nunca poderei ser.⁵

Vemos que há dois movimentos nesse poema, um de expansão e outro de retração, em que a ruptura é marcada pela conjunção adversativa *mas* (/“Sim, *mas* agora). Essa quebra do andamento dos versos nos mostra que há, inicialmente, um movimento de pesar e outro de realização, mesmo que efêmera. O eu lírico, embora tenha certeza da impossibilidade de dominar o conhecimento de si e de construir uma obra, tenta se convencer de que há a possibilidade de plenitude, mesmo que dure apenas “(...) esta hora”. E é justamente neste período que ele torna possíveis as coisas que anteriormente havia descartado.

Essa postura que mescla pessimismo e esperança é muito semelhante à persona poética de Britto. Vejamos o terceiro poema de "Dez sonetos sentimentais", de seu primeiro livro, *Liturgia da matéria*, de 1982:

III

Nem tudo o que tentei perdi. Restou
 a intenção de ser alguém ou algo
 que não se pode ser, mas só ter sido;
 restou a tentação do nada, nunca
 tão forte que vencesse esse meu medo
 que é a coisa mais honesta que há em mim.
 Sobrou também o hábito vadio
 de me virar do avesso e esmiuçar
 as emoções como quem espreme espinhas.
 Mas nada disso dói; a dor é um ácido
 que ao mesmo tempo que corrói consola,
 que arde mas perfuma. Isso que eu sinto
 é uma coceira que vem lá de dentro
 e me destrói sem dignidade alguma.
 (BRITTO, 2013, p.25)

Mesmo com um pessimismo em doses diferentes do poema de Ricardo Reis /Fernando Pessoa, a voz poética de Britto também cria movimentos de expansão e de retração. Em especial nos últimos versos do poema, como adiante será analisado. Antes disso, é importante que notemos os sinais de resignação

⁵ Poemas de Ricardo Reis. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000005.pdf>> Acesso em 15 jun 2015

presentes: por mais que tenha fracassado em diversas coisas, restou-lhe a intenção de ser alguém. Destaque-se que a palavra-chave é intenção, e não tentativa. A intenção nada mais é do que o desejo não realizado e que não requer iniciativa. O que está no campo do desejo não altera o plano real das coisas.

Apesar da constatação do fracasso, há o lado bom em perceber que, ao menos, restou a lacuna deixada pela experiência. Desse modo, não se trata de um vácuo absoluto, de um simples espaço inócuo, mas sim de uma réstia da marca da experiência, para que ela faça sentido. O ponto central do poema é que, em especial, interessa aqui, é compreender que tipo de sentimento preenche esse “vazio” sugerido pelo eu lírico e que permanece junto ao que sobrou. Ao que parece, esse lugar poderia ser uma dor que, como em Camões, não se sente. E, dando sequência a essa perspectiva camoniana, a dor é um sentimento que corrói ao mesmo tempo em que consola; arde, mas perfuma. Apesar dessa constatação, esse não é o sentimento em questão. É, sim, uma coceira que vem de dentro para fora sem piedade e que não pode ser definida.

O último verso nos mantém em Camões, em especial no soneto “Busque Amor, novas artes, novo engenho”:

[...]

Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê.

Que dias há que n'alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como, e dói não sei por quê.⁶

Os dois últimos versos do soneto de Britto são praticamente uma alusão aos versos finais do poema acima: “é uma coceira que vem lá de dentro /e me destrói sem dignidade alguma”. E por mais que saibamos que a linguagem dos poetas é fértil em palavras, percebemos que nenhuma delas parece capaz de definir o que é o mal que os aflige.⁷

⁶ Obra completa de Luis Vaz de Camões está disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf>> Acesso em 25 jul 2015.

⁷ A nossa hipótese é a de que esse problema inominável tem nome sim, e se chama angústia, como será melhor explicado nos capítulos II e III deste trabalho.

Vê-se também que há muita riqueza no que tange às referências literárias de Paulo Henriques Britto. Os diálogos que ele estabelece no plano formal e de conteúdo com Fernando Pessoa e Camões são perceptíveis no decorrer de toda a sua obra.

Cabe aqui enfatizar o apreço que o poeta tem pela forma fixa e a constante presença dela em sua poética. Isso se revela na maneira meticulosa como ele conduz o trabalho de construção de versos e estrofes. O clássico soneto petrarquiano se metamorfoza nas mãos do poeta: um bloco de estrofes com 14 versos, *sonetos mancos*, *sonetóides*, *sonetinhos*.⁸

O domínio técnico de Britto é uma das chaves de compreensão da sua obra. E é aí que vemos um diálogo mais direto com o conhecido engenheiro da poesia: João Cabral de Melo Neto. A conversa de ambos nesse sentido é bem próxima. Leiamos o poema “Para João Cabral”, de *Liturgia da matéria*, presente na seção “Indagações”:

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,
como se fosse onanismo
sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?
(BRITTO, 2013, p.98)

O poema faz referência às “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de João Cabral. Neste poema, em tom ensaístico, o eu lírico de Cabral entra em conflito com as questões de autoria e as vozes que atravessam a linguagem: “Sempre evitei falar de mim /falar-me. Quis falar de coisas. /Mas na seleção dessas coisas /não haverá um falar de mim?”. O questionamento de Cabral é a pedra angular dos estudos da linguagem e dúvida fundamental para muitos poetas: há pureza no que falamos ou falamos a partir do que somos falados? Como falar simplesmente da coisa se, antes

⁸ Denominações que o próprio poeta criou para designar as diferentes formas de soneto.

disso, a concebo e a filtro em minha subjetividade? É claro que esse problema não pode ser resolvido, e é justamente por isso que os questionamentos não terminam no poema de João Cabral e chegam até Britto no poema acima.

Interessante perceber em “Para João Cabral”, além da referência temática, a inspiração na construção e organização das palavras. Nas duas primeiras estrofes há frases que se repetem em cada primeiro verso: “não escrever sobre si”; assim como nas duas últimas estrofes: “escrever sim sobre coisas”. Tais versos, embora pareçam constituir indagações, atuam também como lembretes, como forma de o eu lírico repetir e recordar os “mandamentos”. Ainda assim, há uma pitada de ironia, quase de um filho rebelde ao, além de questionar, comparar as regras elaboradas com pecado e onanismo, “como se fosse”. Por fim, os heptassílabos são rompidos no último verso da segunda e última estrofes: “sentir-se com algum desejo (...) nem retribuem o desejo” dando a ideia de uma ligeira abertura – desejo –, tanto nas possibilidades de conteúdo da escrita, quanto nas formas fixas.

Se pensarmos nas indagações, tanto de Cabral, quanto de Britto, devemos voltar a Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud e à inovadora, à época, tendência à despersonalização. Tanto na modernidade francesa quanto para os poetas em questão, o trabalho poético estabelece outro nível de relacionamento com a linguagem, privilegiando a racionalização em detrimento das paixões. A palavra, então, passa a utilizar outra roupagem e é apresentada com outra intenção. Ela deixa ser o meio pelo qual a inspiração e sentimento vagueiam e se transforma em finalidade. “Uma adivinha: Mallarmé falava de uma flor que está ‘ausente de todos os buquês’. Que flor é esta?” (PIGNATARI, 2005, p.11). Ora, essa flor ausente é a *palavra* flor, e não o objeto.

Essa proposição de Mallarmé, lembrada por Décio Pignatari, sintetiza um importante ponto na história da arte, da filosofia e das ciências, significando a transição de um paradigma idealista para uma perspectiva vinculada à técnica e ao racionalismo.

5 POESIA E SECULARIZAÇÃO

É possível enxergar o século XIX como o período no qual todas as grandes revoluções nos campos da ciência e da arte eclodiram e, aos poucos, contribuíram para mudanças significativas no modo como enxergamos as coisas desde então. Em um período de cem anos, ou pouco mais, se considerarmos um quarto do século XX, passamos a enxergar o mundo de maneira absolutamente diferente. É nesse momento que as delimitadas coreografias do balé clássico perdem o compasso mecânico e ganham movimentos livres; é nesse período que Freud e Jung introduzem uma nova metodologia nos tratamentos psicológicos dando a eles um estatuto mais humano e com tratamentos menos agressivos e mais sistemáticos; as artes plásticas têm seus pincéis e cavaletes modificados em detrimento da praticidade e da expressão. A linguagem estética passa a ser analisada não mais como simples vazão da alma, mas como objeto da teoria literária.

Esse estatuto "científico" da linguagem é uma das mudanças mais significativas do século – se é que é possível selecionarmos apenas uma. De qualquer forma, ele nos é interessante porque começamos a percebê-la não mais como expressão do pensamento ou como algo subserviente aos nossos sentimentos e paixões. Descobrimos a linguagem como ser dinâmico e orgânico. Descobrimos também a importância do outro na constituição desse elemento e verificamos, inclusive, que o outro somos nós. A intensa imbricação entre linguagem e existência é o que marcará para sempre a concepção de arte e de poesia na transição dos dois últimos séculos.

Bem aponta Mikhail Bakhtin/Voloshinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, que há duas vertentes de compreensão equivocadas. O filósofo russo, já no século XX, detecta que essas duas visões predominantes são incapazes de enxergar a linguagem como mecanismo de interação verbal, profundamente ideológico, político, e que sustenta as visões que construímos a respeito de nós mesmos e do mundo. Para ele, as duas versões enviesadas são o *subjetivismo idealista* e o *objetivismo abstrato*. Enquanto o primeiro, vinculado à concepção romântica do século anterior, desconsidera a interação verbal e ressalta a predominância do indivíduo, o segundo, embora entenda a linguagem como dado social, desconsidera a interferência dos sujeitos sobre ela. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1999)

Interessa-nos aqui a primeira vertente, o *subjetivismo idealista*, como modo de ilustrar as drásticas mudanças e encaminhar nossa discussão ao tema do tópico poesia e secularização. Sabemos ser esse termo relacionado ao romantismo, movimento literário, filosófico e artístico que teve início no século XVIII, com a publicação do periódico *Athenaeum*, dos irmãos Schlegel⁹. Esse marco serve apenas para delimitar o início de um período em que a concepção de infinito, da subjetividade e a contemplação eram elementos mais importantes que a racionalidade, fundamento principal do Iluminismo do século anterior. O denominado princípio de infinito se baseia na ideia da existência do absoluto e na supremacia que o romantismo atribui à arte como elemento essencial e mais importante para a vazão dos sentimentos. A manifestação mais eficaz do absoluto estava na arte: o mundo atua como um poema ao passo que o autor se aproxima da posição de absoluto para dar vida a sua criação.¹⁰

A contemplação como forma de se posicionar tal qual um criador e, deste lugar, imaginar, criar e inventar, é algo fortemente vinculado ao pensamento religioso.

O infinito é o sentido e a raiz do finito. Nesse ponto, tanto a filosofia como a poesia estão absolutamente de acordo: a filosofia deve captar e mostrar o nexo do infinito com o finito, ao passo que a arte deve realizá-lo: a obra de arte é o infinito que se manifesta no finito (...) Hölderlin pode nos fornecer exemplo mais claro disso: “*Ser um com o todo*: esse é o viver para os deuses, esse é o céu para o homem. Ser um com tudo o que vive e, em feliz esquecimento de si mesmo, retornar ao todo da natureza: esse é o ponto mais alto do pensamento e da alegria.” (REALE E ANTISERI, 2005, p.20-21)

A ideia de que há completude e unificação com o ente divino, é dado relevante aqui. A união, ou a busca por ela, entre o mundo sensível e o mundo inteligível parece quase completa e satisfatória. Resta ao poeta, enquanto criador, contemplar e fazer até com que a tristeza e a dor sejam sentimentos absolutos, necessários e, sobretudo, belos – basta lembrar a melancólica saga do jovem Werther, de Goethe.

⁹ August Schlegel (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829) respectivamente filósofo e poeta.

¹⁰ Definição do verbete **Romantismo** presente em ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Fato é que, desde o início dos tempos, a humanidade tem sérias dificuldades em se sentir parte da criação. Foi necessário um movimento literário para nos convencer de que fazemos parte dos planos divinos e de que podemos, assim como os deuses, criar mundos possíveis? O Deus como Verbo, palavra, está sempre escapando de nossas mãos. Ainda assim, até o romantismo, parecíamos conviver em relativa paz com essa relação tempestuosa.

Os *Ulisses* e *Aquiles* sempre foram auxiliados ou desencaminhados por deuses: ainda assim, eles estavam lá. Quando Dante e Virgílio descem e ascendem aos diversos reinos do mundo espiritual, Deus ainda está lá. Podemos deduzir, então, que Deus começa a dar singelas escapadelas em *Dom Quixote*, que embora tenha a companhia de Sancho Pança, não parece ter qualquer auxílio ou iluminação divina e, por fim, parte deste mundo solitário e sem objetivos. Deus parece deixar de interferir tão intensamente e é apenas uma figura distante para os cavaleiros.

De qualquer forma, por que é só no século XIX que o personagem Ivan Karamázov considera a possibilidade de libertação absoluta, em *Os irmãos Karamazov*, postulando que “se deus não existe, tudo é permitido.”? Ainda: por que é só em *A Gaia Ciência* que Nietzsche decreta a morte das divindades? Não pensamos ser possível justificar a descrença e o descrédito de deus em virtude das guerras e das tragédias. Guerras e atrocidades semelhantes, ou piores, acontecem há milênios e deus /deuses não eram colocados contra a parede de modo tão veemente. Na sanha de explicar, os historiadores elencaram como principal elemento da mudança de paradigma o desenvolvimento científico, a Ciência Moderna, e o atual despertar do homem não mais como ser da criação, mas como artífice. Inventamos cura para doenças, descobrimos como criar outras. Desenvolvemos fórmulas matemáticas que explicam o mundo e criam outros. Inventamos o avião e pudemos ver a criação de lá do alto. Fizemos a luz.

Diversas são as conquistas humanas que vão do Renascimento Científico à Modernidade. De lá para cá fomos crescendo e nos percebendo autônomos. Mas nem tudo estava explicado, o místico e o sublime continuavam existindo. Assim como a dúvida, o medo e a solidão. Quem culparíamos agora? A quem nos reportaríamos?

Prosseguimos com os nossos rituais e justificamos nossos anseios direcionando-os a outros olhares. E ainda demos um nome para isso: secularização, uma transição de elementos e crenças do âmbito religioso, infinito e atemporal, para

o tempo dos homens, secular e leigo. As nossas manhãs de domingo não mais pertencem à celebração da eucaristia:

MANHÃ DE DOMINGO

[...]
 Por que legar aos mortos o que é seu?
 O que é divino se se manifesta
 Somente em sonhos, sombras silenciosas?
 Por que não encontrar prazer no sol,
 No odor das frutas, brilho de asas verdes,
 Em qualquer outro bálsamo terreno,
 Tão caro quanto o próprio paraíso?
 É nela que o divino há de viver:
 Paixões chuvosas, cismas de nevascas,
 Negras solidões, gozos incontidos
 Quando a floresta se abre em flor; lufadas
 De emoção em noites frescas e outono;
 Toda dor e delícia; gordos ramos
 De verão, galhos desnudos de inverno.
 Estes, os ritmos próprios de sua alma.
 (STEVENS, 1987, p.27-28)¹¹

O poema de Wallace Stevens, apresentado no livro traduzido e prefaciado em 1987 por Paulo Henriques Britto, *Wallace Stevens: poemas*, é um belo exemplar do que podemos considerar um prisma do pensamento secular. Intitulado “Manhã de domingo”, o poema nos remete diretamente ao ritual cristão da missa. Essa liturgia relembra semanalmente o sacrifício de Jesus na cruz e serve para que agradeçamos o feito e nos redimamos de nossos pecados. De certa maneira, é possível afirmar que a ida à missa não deixa de ser a celebração da morte, em que antropofagicamente nos alimentamos do sangue e do corpo de Cristo.

Stevens evidencia a transição do divino ao humano mantendo um vocabulário muito próximo do religioso. Além disso, propõe que o clássico dia de frequentar a missa pode agora ser utilizado para a apreciação de outras coisas que não a morte do messias. O prazer não precisa mais ser constantemente procurado em espaços

¹¹ Why should she give her bounty to the dead? /What is divinity if it can come /Only in silent shadows and in dreams? /Shall she not find in comforts of the sun, /In pungent fruit and bright, green wings, or else /In any balm or beauty of the earth, /Things to be cherished like the thought of heaven? /Divinity must live within herself: /Passions of rain, or moods in falling snow; /Grievings in loneliness, or unsubdued /Elations when the forest blooms; gusty /Emotions on wet roads on autumn nights; /All pleasures and all pains, remembering /The bough of summer and the winter branch. /These are the measures destined for her soul.

Disponível em: < <http://www.poetryfoundation.org/learning/guide/251528#poem> > acesso em 29 dez 2015

vagos e mensagens dúbias ou imprecisas; ele está no toque próximo da natureza, na materialidade das coisas e no momento de sua existência.

Nos dois últimos versos, a presença das estações *verão* e *inverno* denota outro tipo de ritmo, o da natureza, um ritmo próprio da matéria e diferente do tempo divino. O ciclo cronológico segue “os ritmos próprios de sua alma”. Stevens arremata o poema e acaba com toda a expectativa de transcendentalidade com os seguintes versos:

Amoras silvestres amadurecem.
E, no isolamento do azul,
Ao entardecer, pombas revoam a esmo,
Fazendo ondulações ambíguas, vagas,
Em direção à sombra, com suas asas.
(STEVENS, 1987, p.35)

Qualquer esperança de inspiração e sublimação termina com a pomba, símbolo do espírito santo, vagando a esmo, no “isolamento do azul”, solitária e partindo em direção à sombra. Longe de parecer um momento melancólico e dramático, é muito mais uma representação dos fenômenos tais quais eles são. Novamente, retornamos ao estado cíclico e natural das coisas: amoras que amadurecem, noites frescas de outono, paixões chuvosas. E é nesses fenômenos de existência que o “divino há de viver”. É incrível como o poeta consegue utilizar palavras relacionadas ao sublime e ao belo e, ao mesmo tempo, fazê-las reais e habituais.

Paulo Henriques Britto, inegável admirador de Wallace Stevens, empresta deste autor elementos muito parecidos com os que citamos. Em especial o contrabalanço de imagens leves com pesados conceitos, mas que de alguma forma, entram em equilíbrio. Nesta publicação, o poeta brasileiro cria uma imagem de Stevens que pode muito bem ser aplicada a ele próprio em alguns momentos:

Aqui, [Manhã de domingo] rigor e musicalidade, densidade e leveza encontram-se num equilíbrio extremo; o poeta desenvolve uma argumentação poderosa, rejeitando o transcendentalismo cristão em favor de uma religiosidade radiante da matéria, através de uma profusão de imagens deliciosas, impregnadas de uma atmosfera inebriante de lazer e luxo. (BRITTO, 1987, p.11)

Trabalho muito semelhante é o que Paulo Henriques Britto elabora no ciclo de poemas “Liturgia da matéria”, presente em livro homônimo. Os característicos

nomes de práticas religiosas e temas bíblicos transformam-se em seis poemas: “Gênese”, “Ascese”, “Graça”, “Credo”, “Revelação” e “Teogonia”. Apesar dos títulos, não há outra referência que nos diga se tratar de um poema contemplativo do divino ou de alguma busca por ele. Em verdade, o que há é o trato com a matéria e uma celebração desta, como nos indica o próprio título.

Embora, por conta de nossa cultura, possamos enxergar todas essas palavras ligadas ao paradigma cristão, elas abrangem quaisquer outros rituais religiosos que pressuponham a celebração pública de uma fé ritualística. Ainda assim, não podemos deixar de pensar no termo “Liturgia Eucarística” em relação com o título do ciclo de poemas. Tal celebração está relacionada ao etéreo, impalpável e transcendental. Ao propor uma “Liturgia da matéria”, o eu lírico estabelece algo claramente oposto sem, no entanto, criticar a religiosidade e sem criar nenhum embate explícito.

Parece-nos que brincar com a religião nem está em questão, já que o eu lírico sequer cogita a possibilidade barroca de criar polos entre obscuridade humana e iluminação divina. Há, sim, a criação do fenômeno material em si. A existência das coisas por si sós, como vemos em “Gênese”:

o mundo começa nos olhos,
se alastra pelo rosto, desce o peito
e o dorso, ocupa o ventre, invade
as pernas e os braços, e
termina na ponta dos dedos.

o mundo começa pelos olhos-
-d'água, se espalha entre as pedras,
é disperso pelo vento, sobre aos ares,
penetra as profundezas da terra, e se
consome no fogo.

o mundo começa como um olho
aberto, sem pálpebras nem cílios,
só íris e pupila, imerso
numa órbita profunda, onde resvala
e some num piscar de olhos.
(BRITTO, 2013, p.48)

Toda a graça e leveza das gêneses, amparadas por princípios sobrenaturais, está, nesse poema, reduzida à constituição física e material das coisas. Desse poema podemos depreender que não há nada de mágico e extraordinário na criação

do mundo. Não há Deus criando luz, e nem separando-a das trevas. Não há paraíso. O mundo já tem início pelos olhos e, por eles, tem seu fim.

Ora, o fato de a criação ser inaugurada por conta de nossa visão significa que nós somos responsáveis por criá-la. Vê-se que em cada início de estrofe temos sentenças semelhantes: “o mundo começa nos olhos”, “o mundo começa pelos olhos- /d’água” e “o mundo começa como um olho /aberto”. Cada verso desses atua como um ciclo que transita do nascimento à morte. Quando o mundo começa pelos olhos, enxergamos a nós mesmos, a matéria corporal é o nosso primeiro contato com a realidade. É a partir dela que nos relacionamos com os elementos da natureza que são criados posteriormente e que surgem assim que para eles olhamos. Por fim, sem qualquer idealização, nossa matéria se esvai tal como começou: num piscar de olhos.

Da mesma maneira como Wallace Stevens buscou desvincular o pensamento da religiosidade, Britto fez o mesmo com esse ciclo de poemas. Ambos atuam muito bem no que tange à concepção de secularização. E o mais interessante é que nenhum deles precisou, ou precisa, se desvencilhar da dúvida, da pureza, do belo e das questões fundamentais da metafísica, mesmo que seja explicando-as por meio de fatos atinentes à matéria.

Outro ponto de convergência entre Britto e Stevens é o fato de que encontramos nos dois a incompletude característica do ser melancólico. Retornemos à epígrafe deste capítulo e a outro poema de Britto já analisado:

The plain sense of things
[...]
It is difficult even to choose the adjective
For this blank cold, this sadness without cause.
The great structure has become a minor house.
No turban walks across the lessened floors
[...]

Dez sonetos sentimentais – III
[...]
Mas nada disso dói; a dor é um ácido
que ao mesmo tempo que corrói consola,
que arde mas perfuma. Isso que eu sinto
é uma coceira que vem lá de dentro
e me destrói sem dignidade alguma.

Os versos, embora de poemas diferentes, em certa medida se complementam. Stevens fala de uma tristeza sem motivo e de um desencantamento que ganha forma em um elemento exótico inexistente, e em uma grande estrutura que não passa de uma frágil casa. Em Britto, há um eu lírico com a mesma dificuldade em verbalizar a causa e o nome dessa inominável tristeza.

É a partir desse mote que pretendemos dar continuidade a esse trabalho. Além disso, não se faz necessário simplesmente vasculhar esse sentimento, mas compreender de que maneira ele se modifica no decorrer da história e de que maneira aparece nos dias de hoje, na poesia de Paulo Henriques Britto.

6 DAS DENOMINAÇÕES

*Como fazer amigos e influenciar pessoas, Escolha ser feliz, Você pode curar a sua vida*¹². Esses títulos, ou seus similares, bem conhecidos dos frequentadores de livrarias, costumam figurar entre os mais bem sucedidos em vendas. Além disso são, normalmente, os que ocupam os locais mais estratégicos e visíveis das lojas. Não pretendemos aqui elaborar uma discussão a respeito da pertinência dos livros de autoajuda na atualidade, mas eles são um ponto de partida interessante se quisermos compreender como a contemporaneidade vem lidando com a tristeza ou a incompletude, seja ela crônica ou momentânea.

Note-se que utilizei o termo “tristeza”, pois a palavra melancolia é dificilmente encontrada em artigos científicos atuais e reportagens, por exemplo. Quando ela aparece, quase sempre está vinculada a um recorte histórico ou a uma espécie de sentimento literário. No decorrer da história, o mesmo sentimento é visto de maneiras diferentes, com causas distintas e nomes diversos. Como diferenciar então tristeza, tédio, depressão, melancolia, angústia? Uma maneira de iniciar é tentar entender a intensidade desses sentimentos – especificamente depressão e melancolia – além, claro, de suas vinculações históricas. Independente dos nomes, a sensação de depressão sempre existiu. A dor, mental, espiritual, é nossa primeira experiência de desamparo e só pode ser revelada por meio de analogias e metáforas, dado que o sentimento de dor existencial é abstrato. Mensurar a intensidade da dor é tarefa muito difícil, mas podemos distinguir uma tristeza momentânea de uma depressão profunda: se ela durar poucos instantes é apenas um estado incômodo. No entanto, se durar meses ou anos, torna-se dilaceradora. (SOLOMON, 2001).

Andrew Solomon, em *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*, obra que parece ter sido inspirada no famoso *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton, de 1621, faz uma extensa e profunda análise sobre o tema. A comparação entre os títulos também é interessante pela troca do termo “melancolia” por “depressão”. Seriam eles sinônimos ou a história ressignificou não apenas o sentido da doença, mas também o seu nome? Solomon é bastante enfático no sentido de relacionar e igualar os significados de melancolia e depressão. Isso transparece não

¹² Os autores dos títulos são respectivamente: Dale Carnegie, Stephanie Dowrick e Louise L. Hay.

apenas na análise que ele desenvolve no decorrer da obra, mas inclusive na maneira como ele próprio justifica o uso dos termos:

Perturbações há muito chamadas de melancolia são agora definidas pelo termo estranhamente corriqueiro de *depressão*, inicialmente usado em inglês para descrever o desânimo em 1660 e que entrou para o uso comum em meados do século XIX. Utilizo a palavra *depressão* aqui para descrever os estados para os quais usaríamos esse termo agora. (SOLOMON, 2001, p.272)

Embora o autor compreenda que o termo “depressão” surge a partir de um determinado momento na história, ele opta por utilizá-lo já que, conforme ficará explícito, as sensações e os sintomas são extremamente semelhantes, sendo que o que modifica, no decorrer dos séculos, é a maneira como as pessoas tentam justificar o sentimento, e de que forma os estudiosos o compreendem e tratam. Nas notas explicativas, ele faz questão de esclarecer que “as palavras *depressão* e *melancolia* são usadas de modo geral e, apesar dos esforços de alguns autores para diferenciá-las, são sinônimas.” (SOLOMON, 2001, p. 471). O que nos faz entender duas coisas: a primeira seria relativa à historicidade dos termos, ou seja, a partir do século XVII nos é possível utilizar os dois termos quase sem diferenciação; e a segunda seria a própria evolução da compreensão da doença, tirando-a de um status “sentimental”, para um patamar patológico, já que no século XVII os estudos se intensificam, como ficará mais claro adiante.

Sendo assim, nestas análises também entenderemos melancolia como o mais recente termo “depressão”, não deixando de destacar a marca de historicidade na compreensão do tema, em especial se vinculado mais fielmente a um estudo específico da contemporaneidade.

Outro fato importante diz respeito a sua causa:

Não façamos rodeios: não sabemos o que de fato causa a depressão. Não sabemos o que de fato constitui a depressão. Não sabemos por que certos tratamentos podem ser eficazes para a depressão. Não sabemos como a depressão abriu caminho através do processo evolutivo. Não sabemos por que alguém fica deprimido em circunstâncias que não perturbam o outro. Não sabemos como a vontade opera nesse contexto (SOLOMON, 2001, p. 28-29)

No século XXI, depois de milhares de anos, estudos, análises e hipóteses, ainda não conseguimos descobrir a causa da depressão. Nosso mérito advém da força-tarefa farmacológica que criamos, destinada a solucionar todos os tipos de desvios de conduta e deficiências hormonais, enzimáticas ou de qualquer outra fonte que estejam relacionadas ao “problema” da melancolia. Apesar das investidas atuais da indústria farmacêutica e seu exército de fluoxetinas e sertralinas¹³, a melancolia não deixa de existir. O que significa, talvez, que ela ainda esteja um pouco além das capacidades de compreensão humana.

O distinto Brás Cubas, já no século XIX, havia tentado “aliviar a nossa melancólica humanidade”, com o Emplasto Brás Cubas. Seu livro de memórias escrito com a “pena da galhafa e a tinta da melancolia” vai nos mostrar o quão fracassada foi sua tentativa, e que ela mesma o conduziu à pneumonia fatal. Interessante percebermos que, tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* quanto em *O Alienista*, Machado de Assis nos fornece algumas evidências a respeito dos tratamentos fornecido aos dementes na época e a respeito do que de fato era considerado demência – é claro que, considerando a ótica de Machado, é possível que estejamos observando tudo isso de maneira irônica.

São diversas as explicações, em todas as épocas e culturas, sobre a origem do bem e do mal, das esperanças e das desgraças. Bem sabemos da grande catástrofe que Pandora lançou à humanidade ao desfazer os laços de seu presente. Somos igualmente cientes de nossa orfandade depois de o casal primordial ter sido expulso do paraíso: “O homem se tornou um de nós, conhecedor do bem e do mal (...)”(Gn 3:22). Desde então, estamos destinados a vagar eternamente carregando o peso do conhecimento e a culpa dos problemas que provocamos, mesmo se inocentemente.

Mitos à parte, é interessante pensarmos na origem dos males que nos lançaram. Alguns deles são físicos e podem ser conhecidos e curados, outros, no entanto, afligem a alma e atravessam séculos e séculos sem que ninguém consiga apaziguá-los definitivamente.

Seja na filosofia, seja nas artes, a melancolia é tema recorrente. Foi por meio dessas áreas do conhecimento que expressamos, relacionamos e justificamos nossas dores. O fato de ela ser revelada por meio de analogias e metáforas a torna

¹³ Substâncias medicamentosas utilizadas para o tratamento dos quadros de depressão, transtornos obsessivos e síndromes do pânico.

riquíssima e prolífera na pintura, na literatura e na música, por exemplo. E, embora não possa ser tocada, ao menos demos um nome a ela: melancolia. Tal como Adão, demos nomes às coisas e, por meio desse ato, tentamos até hoje dominá-las. As palavras, além dos sentidos, são as nossas ferramentas de relação com o mundo. É a partir delas que relatamos, imaginamos, modificamos e interagimos. Igualmente importante é considerarmos que o que criamos passa por um filtro histórico e é pela história modificado, como se verá a seguir.

7 BREVE HISTÓRICO DA MELANCOLIA

Andrew Solomon (2001) divide a história da melancolia em cinco fases: o Mundo Antigo; a Idade Média e a demonização do sentimento; o Renascimento e a supervalorização da melancolia; o período que compreende os séculos XVII ao XIX, a Era da Ciência; e a Era Moderna, pós século XIX e século XX, com uma visão mais diferenciada sobre o “eu”.

Para ele, o mundo antigo, o grego, em especial, tinha uma visão sobre a depressão muito próxima da que temos na atualidade. O fato de Hipócrates entender a melancolia como um problema proveniente do cérebro, que produziria diferentes substâncias, algumas em desequilíbrio, é bastante semelhante à visão que os estudiosos da psiquiatria têm hoje. Havia inclusive uma proposta de cura: Hipócrates solicitava mudanças na dieta para alterar os humores do corpo, ou seja, as causas eram fisiológicas e poderiam ser entendidas e tratadas.

Os antigos gregos diferenciavam muito bem os pontos de vista médicos e filosóficos a respeito da depressão. Hipócrates, por exemplo, condenava aqueles que se aproveitavam dos doentes invocando divindades para curas. Além disso, não julgava os filósofos com bons olhos. Pois para eles, Platão e Sócrates, por exemplo, as questões mais complexas e profundas da natureza humana faziam parte do escopo da filosofia, ou seja, não pertenciam a um campo biológico e sim metafísico. (SOLOMON, p.274, 2001)

Mesmo com visões distintas a respeito da melancolia, os conceitos que os médicos e filósofos gregos formularam na Antiguidade foram extremamente importantes para a psiquiatria:

Eles formularam conceitos do eu que exerceram uma poderosa influência na psiquiatria moderna. (...) seu modelo tripartido da psique adulta – o racional, o libidinal e o espiritual – é estranhamente parecido como de Freud. Na verdade, Hipócrates é avô do Prozac; Platão é avô da terapia psicodinâmica. Durante os dois milênios e meio entre eles e o presente, surgiu todo tipo de variação dos dois temas, e genialidade e loucura parecem ter se alternado como pistões” (p. 274)

O modelo que unifica os caracteres biológicos aos metafísicos advém de Aristóteles. Foi ele quem sugeriu um “eu” em que os humores do corpo afetam a

alma e vice-versa, com exceção dos flagelos oriundos da própria alma. A compreensão de Aristóteles sobre a loucura proposta por Platão foi associada aos humores de Hipócrates. (SOLOMON, 2001, p.275). Por meio dessa união, o estagirita criou seu próprio conceito de melancolia, que associava questões da alma e do corpo.

Aristóteles creditava à completude humana a ideia de felicidade, ou seja, um estado em que estariam em equilíbrio as capacidades intelectuais e morais do homem. Não seria feliz, portanto, aquele que vivesse em pendência com determinadas atividades, posturas e virtudes. É o caso, por exemplo, do melancólico, sobre o qual Aristóteles, ou o pseudo-Aristóteles, escreve uma obra analítica intitulada *O homem de gênio e a melancolia*, em que atribui a causas fisiológicas e constitutivas o sentimento de tristeza profunda. Segundo ele, o acúmulo da bile negra seria responsável por transformar o temperamento do indivíduo, deixando-o pessimista e desanimado mas, ao mesmo tempo, dotado de lucidez e genialidade, como no caso dos artistas e filósofos: “Entre os personagens mais recentes, Empédocles, Platão e Sócrates, e muitos outros entre as pessoas ilustres. É preciso acrescentar a maioria dos que se consagram à poesia.” (ARISTÓTELES, 1998, p.83)

A pergunta que direcionará sua obra é bastante interessante para o tema deste trabalho, no sentido de tentar entender a melancolia como sentimento relacionado à genialidade artística:

“Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem(...)?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81).

A melancolia não atinge a todos da mesma maneira, logo, nem todos podem ser considerados geniais apenas por serem melancólicos. Se o líquido negro estiver em uma temperatura fria, pode causar terrores e idiotia; se for quente, causa acessos de loucura, erupções cutâneas e sério impulso aos desejos. No entanto:

Esses nos quais o calor excessivo se detém, no seu impulso, em um estado médio, são certamente melancólicos, mas são sensatos, e se são menos bizarros, em compensação, em muitos domínios, são superiores aos outros, uns no que concerne à cultura, outros às artes, outros ainda à gestão da cidade. (ARISTÓTELES, 1998, p.95)

E ainda: “se o estado da mistura é completamente concentrado, eles são melancólicos ao mais alto nível; mas se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção (ARISTÓTELES, 1998, p.99)”. Encontramos aí uma das definições que nos interessam para que possamos desdobrar os conceitos necessários à compreensão da melancolia de Britto. Entendemos que existe um matiz de melancolia que define a personalidade daqueles que se desvelam pelo mundo das artes, da filosofia e da política. É claro que seria uma tarefa de Sísifo tentar investigar o porquê de os melancólicos serem naturalmente pendentes a isso. Aristóteles também não fornece essa justificativa, apenas aponta suas causas. Também não é o caso de medir o grau de genialidade do poeta, mas sim de vincular a melancolia a algo positivo, motivador. Por mais que a tristeza esteja incluída, a genialidade da melancolia faz emergir a criação.

Jackie Pigeaud, em esclarecedor prefácio à obra de Aristóteles, tenta explicar e aprofundar algumas questões deixadas pelo filósofo. A primeira delas diz respeito à poesia. De que maneira a instabilidade do melancólico está atrelada à excepcionalidade? Para Pigeaud:

O *Problema XXX* é um devaneio sobre a criação, ou antes, como diríamos agora, a criatividade, a capacidade de criar. Ele nos afirma que a criatividade é uma pulsão essencialmente a ser diferente, uma incitação irreprimível a se tornar outro, a se tornar todos os outros. (PIGEAUD, 1998, p. 44)

Vejamos o que Aristóteles diz a respeito na *Poética*:

(...) há uma afinidade natural que faz daqueles tomados por emoções os personagens mais convincentes, e a angústia ou ira mais genuínas são transmitidas por aquele que realmente experimenta esses sentimentos. Eis por que a criação poética é obra de pessoas bem dotadas ou pessoas exaltadas: as primeiras têm facilidade para modelar caracteres, enquanto as segundas, para o arrebatamento. (ARISTÓTELES, 2011, p. 69)

A relação entre natureza e poesia fica aqui bastante clara. O poeta só é excepcional porque nele existe um índice de genialidade estrategicamente localizado (a bile negra), e regulado na quantidade e temperatura corretas. Além disso, o empirismo aristotélico desvincula a melancolia – e inserimos aí a melancolia

genial – do caráter de patologia, e a compreende como dado natural e idiossincrático.

Essa visão particularmente otimista de Aristóteles entrará em declínio na Idade Média, pois a melancolia será vista como algo ligado a forças demoníacas. A melancolia e a genialidade retornarão com mais intensidade no Renascimento e no Romantismo. Por enquanto, caminhemos rumo à compreensão do sentimento na Idade Média que, segundo Solomon, foi um dos períodos históricos mais difíceis para os melancólicos.

O que havia sido pensado até então sobre o tema perdeu espaço para os dogmas da Igreja Católica. A ideia básica era a de que a melancolia era um tipo de desvio e desinteresse pela criação divina e afastava os homens de Deus e de tudo o que era sagrado. Para os religiosos da Idade Média a melancolia, ou acídia, era personificada na figura do “demônio do meio-dia”, responsável pela letargia e fadiga que atingiria, sobretudo, os conviventes de monastério e era, obviamente, considerada um pecado. Foi inclusive inserida no rol dos antigos “nove pecados capitais”, atrelada à Preguiça. Pretensões à parte, a melancolia era tida, de alguma forma ainda, como algo que atingiria a alma daqueles mais propensos à intelectualidade e à genialidade – uma visão de certa forma vinculada ao pensamento aristotélico. No entanto, ao invés de conduzi-los à produtividade e à criação, levava-os à apatia e ao desinteresse. (AGAMBEN, 2007, p.22). Tudo isso era visto como desprezo pelo divino e eterno, logo, precisaria ser expurgado. O exorcismo, nessa época, foi prática corrente.

O desinteresse também pode ser visto como uma das pistas de instabilidade e incompletude do homem. Tentamos driblar a própria existência para alcançarmos a plenitude. Isso parece nos impedir de vivermos satisfeitos, já que todas essas tentativas acabam por ser malogradas, na maioria das vezes. O dualismo cristão parece intensificar essa noção já que, se para ele o corpo fenece e a alma permanece, estaríamos presos a uma armadura incapacitante tentando retornar à perfeição do paraíso. A teoria de São Tomás de Aquino, de separação entre corpo e alma, contribuiu também para que se reforçasse a ideia de doenças ora do corpo, ora da alma, sendo a melancolia obviamente pertencente à última. (SOLOMON, 2001, p.280)

A culpa era constante e quase sempre vinculada ao pecado capital ou mesmo ao original já que: “no momento em que Adão desobedeceu à lei divina, naquele

exato instante, a melancolia coagulou-se em seu sangue”, afirma a freira Hildegarda de Bingen, em trecho recuperado por Solomon (2001, p.281).

Durante toda a vida, passamos por diversas provações que, para os fiéis, reforçam esse paradigma. Exemplo clássico é a provação de Jó diante das adversidades que Satã lhe impinge, depois de esmigalhar todas as coisas que lhe causavam felicidade e satisfação. A discussão entre Jó e Javé deixa bem clara a separação entre divino e mundano e nos mostra uma das primeiras crises existenciais da história escrita:

Para que dar a luz a um infeliz, e vida para quem vai viver na amargura? Para que dar a luz a quem anseia pela morte que não chega, e que a procura mais do que a um tesouro? Para que dar a luz a quem se alegra diante de um túmulo e exulta diante da sepultura? Para que dar a luz a um homem que não encontra o caminho, porque Deus o cercou de todos os lados? (JÓ, 3:28)

Essa história, presente nos *Livros Sapienciais*, nos mostra quão cruel é a ira de Satã e o quão complacente é Javé. A trama não envolve nenhuma culpa de Jó, apenas a desgraça gratuita que lhe atinge e sua posterior revolta com tantos males sem justificativa. O clamor da personagem, na citação acima, revela um Deus sádico e que, de certa forma, sente prazer em encarcerar os homens em seus jogos de azar. Além disso, o melancólico e triste Jó faz de seu discurso um canto trágico, pesado e dramático, em que a morte é eleita como solução a seu desamparo.

A tradição da visão de separação entre corpo e alma, o corpo obviamente imperfeito e a alma, inserida no corpo, capaz de enxergar as maravilhas do divino, é um tipo de compreensão, ainda segundo Solomon, bastante ligada à depressão atual. “A alma, sendo um dom divino, devia ser perfeita; deveríamos nos esforçar para sustentar sua perfeição, e suas imperfeições são a principal fonte de vergonha na sociedade moderna” (SOLOMON, 2001, p. 281). Podemos afirmar que tanto a compreensão de melancolia pautada historicamente, com suas causas e curas, quanto o entendimento de uma alma imperfeita, por mais que seja de longa data, são marcados por diferentes concepções. Na Idade Média a imperfeição era correlata ao desprendimento da vida sagrada; na contemporaneidade poderíamos incluir a insatisfação no ambiente de trabalho, as exigências da indústria da moda e do bem-estar do corpo. Comprova-se, mais uma vez, que a dor sempre existiu, mas suas motivações e justificativas são diferentes.

Ao contrário da Idade Média, o Renascimento foi um período de enobrecimento da melancolia. Aos acometidos por ela era atribuído um grau de distinção e esclarecimento. Aquilo que fora entendido como pecado passava a ser visto como doença e vinculado a um tipo especial de personalidade. Conforme a filosofia humanista tomava força, a semente plantada por Aristóteles, séculos atrás, a respeito da genialidade do melancólico, voltava a brotar.

Um dos maiores expoentes no assunto, à época, foi Marsílio Ficino. Para o filósofo a melancolia seria uma manifestação humana de anseio pelo grande e pelo eterno. Para ele, o filósofo e o artista precisariam estar em profundo contato com a própria melancolia para elevar sua mente à genialidade, fugindo das crenças comuns (SOLOMON, 2001, p. 282).

Ficino faz um interessante amálgama das filosofias de Platão, Aristóteles e das crenças cristãs quando alia a bipartição, corpo e alma, e a genialidade melancólica ao mundo divino:

(...) “à medida que somos representantes de Deus na Terra, somos continuamente perturbados pela nostalgia de nossa terra natal celestial.” O estado de conhecimento é a insatisfação, e a sua consequência é a melancolia. Ela separa a alma do mundo e assim a impele em direção à pureza. A mente “se aperfeiçoa quanto mais se afasta do corpo, e assim a mente será mais perfeita quando estiver inteiramente desvincilhada dele.” (SOLOMON, 2001, p.282).

Para Ficino a busca pelo eterno era essencial na trajetória humana e a força que o motiva a isso é o amor, ideia recuperada de Platão, que coincidiria com a reintegração do homem empírico a Deus, ou seja, uma maneira de ele se tornar eterno, buscando a perfeição do mundo inteligível (REALE E ANTISERI, 2005, p.74).

A ideia da imperfeição sempre nos rondou. Talvez isso tenha ficado mais evidente na filosofia platônica, quando da perspectiva dualista de mundo sensível *versus* mundo inteligível, Platão nos inseriu no primeiro deles. Ora, estando no campo daquilo que não é verdadeiramente real, nossa alma estaria sempre em conflito com o mundo exterior, almejando seu retorno à verdadeira morada. Esse retorno pode estar diretamente relacionado à morte, já que, presas ao corpo físico, nossas almas estariam encarceradas e impedidas de contemplar a realidade.

Nesse sentido, é essencial entender como Platão estabelece a relação entre mundo sensível e supassensível. O primeiro deles diz respeito à “fuga do mundo”,

em que a alma deve buscar cada vez mais a distância do corpo físico. Em outras palavras:

A morte representa um episódio que, ontologicamente, refere-se exclusivamente ao corpo. Ela não apenas não causa dano à alma, mas, ao contrário, lhe traz grande benefício, permitindo-lhe viver uma vida mais verdadeira, uma vida voltada para si mesma, sem obstáculos e anteparos, inteiramente unida ao inteligível. (REALE e ANTISERI, 2003, p.154-55)

Fugir do mundo significa abstrair a materialidade decadente e inexata e projetar uma existência virtuosa perante Deus, o que consiste em “(...) nos assemelharmos a Deus na medida maior de nossas possibilidades humanas. Assemelhar-se a Deus é adquirir justiça, santidade e sabedoria”(REALE E ANTISERI, 2003, p.155).

Essa digressão é importante pois, nos casos de depressão, é extremamente comum que o paciente (numa terminologia atual) procure maneiras de liquidar a própria existência. A busca pela morte é assustadoramente crescente ¹⁴ e, provavelmente, os motivos pelos quais Platão falou da morte e as motivações atuais são completamente diferentes. Ainda assim, para muitos a morte é a única alternativa. Provalmente hoje a esperança não seja a de se igualar a Deus ou retornar “à verdadeira morada”, mas de simplesmente desaparecer, tornar-se nada. Essas proposições serão importantes quando estivermos discutindo a filosofia existencialista e serão doravante aprofundadas. De qualquer forma, esse momento da história, da filosofia humanista, das retomadas do pensamento aristotélico e platonista e sua releitura cristã têm grande peso nos séculos seguintes, em especial, quando, na transição do século XIX para o XX, essas ideias são suspensas e o homem entra em um novo ciclo de compreensão de si, cada vez mais sem vinculações a Deus.

Podemos ainda encontrar uma analogia à desvinculação entre o paraíso e o homem em uma das mais famosas representações da melancolia, a gravura de Albrecht Dürer, *Melancolia I*, de 1514. O corpo alado, com possibilidades de alçar voos, está a fitar obliquamente uma paisagem que não se apresenta, ou seja, parece estar pesado e desmotivado para atingir ares superiores.

¹⁴ De acordo com o mais recente relatório da Organização Mundial da Saúde, finalizado em 2015, cerca de 804 mil pessoas cometem suicídio por ano. O Brasil ocupa o posto de 8º lugar. Disponível em: < http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150922_suicidio_jovens_fd>

parece se aproximar da ideia de vida intelectual do melancólico, a melancolia genial de Aristóteles. Ainda mais se considerarmos que no século XVI essa filosofia retorna com bastante vigor.

Acima da cabeça da figura há uma ampulheta que marca um tempo indefinido, congelado, visto que suas extremidades comportam a mesma quantidade de areia. O fato de ela estar posicionada justamente ali indica que a imobilidade do tempo é algo de que fato permeia a mente do melancólico, pois para ele o tempo é tão lento que parece nem se mover.

Em uma leitura da gravura, Moacyr Scliar (2003) aponta que ao lado da ampulheta há um quadro mágico, uma tábua numérica que, somada, horizontal ou verticalmente, faz chegar ao mesmo resultado. Além de o quadro ser uma alusão à geometria, ou seja, à ciência e à vida intelectual, também reforça o caráter de paralização: todos os caminhos resultam na mesma coisa.

Scliar ainda mostra que o rosto enegrecido da figura, *facies nigra*, e os ornamentos a circundar os seus cabelos, plantas aquáticas, compõem a imagem do melancólico da época. As plantas serviriam, então, para amenizar a *secura* característica dessas pessoas. O autor também relembra a análise feita por Walter Benjamin sobre a gravura, em que o alemão chama a atenção para a pedra ali representada. A pedra, dura e fria, é um dos símbolos da melancolia e da loucura. Ora, de acordo com ele, no final da Idade Média, um dos procedimentos para tratar os loucos era abrir o crânio do doente e depois disso mostrar para ele uma pedra supostamente retirada dali. Essa história é a justificativa para a expressão: “louco de pedra”. (SCLIAR, 2003, p.85)

Ainda em Scliar, no Renascimento, a figura do cão negro era frequentemente associada à questão das memórias. Nessa gravura, o cão posicionado próximo à moça deixa sobressair a agudeza das costelas e espoja-se em um sono pesado e profundo. Assim como o animal é um fiel companheiro do homem, também o é a memória, inescapável companhia que, diferentemente do animal, nem sempre é agradável.

A “consciência pesada” é um termo diretamente relacionado à memória – e essa informação aqui nos é cara. Afirma Scliar que essa faculdade humana assumiu caráter especial no período renascentista, à época intitulada *Ars memorativa*. Tida como arte, foi resgatada dos clássicos e cultivada até pelos padres dominicanos. Para os adeptos, o hermetismo, a astrologia e demais matérias

mnemônicas visavam o conhecimento interior. No entanto, tal empreitada os direcionava a algumas condições:

Havia um preço a pagar por toda essa memória, toda essa cultura armazenada; era preciso voltar-se para dentro de si mesmo e até retirar-se do mundo, como fez Montaigne. O resultado era mais melancolia – que Vives associava à memória, às lembranças. Como diz Proust, que fez da memória um ponto de partida para sua obra: não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória. (SCLIAR, 2003, p.83)

As lembranças constituem um aspecto interessante para compreendermos a melancolia, e é importante que pensemos em ambas associadas, pois um dos aspectos que intensificam a depressão vem das memórias do doente. Elas assumem um caráter de peso quando relembradas e ressignificadas pelo depressivo (SOLOMON, 2001). Ainda se faz necessário discutir a obra de Dürer sob outra perspectiva: a poética. Especula o historiador francês Jean Starobinski que a gravura de Dürer influenciou alguns versos de “[Epître à Sainte-Beuve]”, poema de juventude de Charles Baudelaire. A memória do eu lírico baudelairiano remete aos tempos de juventude colegial e cria contrastantes imagens para compor a imagem alegórica da melancolia:

C’était surtout l’été, quand les plombs se fondaient,
Que ces grands murs noircis en tristesse abondaient,
[...]
Saison de rêverie, où la Muse s’accroche
Pendant un jour entier au battant d’une cloche;
Où la Mélancolie, à midi, quand tout dort,
Le menton dans la main, au fond du corridor, –
L’oïel plus noir et plus bleu que la Religieuse
Dont chacun sait l’histoire obscène et douloureuse,
– Trîne un pied alourdi de précoces ennuis,
Et son front moite encor des langueurs de ses nuits.¹⁵

A possível alusão do poeta francês à gravura de Dürer também remete, segundo Starobinski, à ideia da acídia, típica sonolência do meio-dia. O autor enfatiza essas imagens de lentidão e torpor que descrevem a imobilidade

¹⁵ “Era sobretudo no verão, quando os chumbos se fundiam, /que aquelas altas paredes enegrecidas abundavam em tristeza, / [...] / ao bater de um sino; / em que a Melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme - / a mão no queixo, ao fundo do corredor, / o olho mais negro e mais azul que o da Religiosa / de quem todos sabem a história obscena e dolorosa -, arrasta um pé carregado de tédios precoces, / a fronte ainda úmida dos langores da noite.” (STAROBINSKI, 2014, p.17)

característica do melancólico, além, claro, da mão no queixo, que se destaca tanto em Baudelaire quanto na representação iconográfica de Dürer.

É importante perceber que a melancolia não é apenas um conceito ou um sentimento. No decorrer da história humana ela é algo passível de representações e analogias, sem que mesmo haja a necessidade de intitular as obras como explicitadamente voltadas ao tema. Ela pode transparecer em nuances de cores, escuras ou contrastantes; em posições de pessoas em gravuras e pinturas; em imagens criadas pelo trabalho com a escrita, o vento frio ou morno, a noite sem estrelas, a solidão. Bem lembra Starobinski quando afirma que: “para Charles d’Orléans, ela é o ‘vento’ frio do inverno, a ‘prisão de Dédalo’, o ‘bosque’ em que vive o ermitão, ‘o poço profundo’ em que a ‘sede de Consolo’ não tem como se saciar”. (STAROBINSKI, 2014, p.19).

Uma visão que, embora se alie à ciência, é particularmente interessante e um pouco diferente da dos outros estudiosos da época é a de André Du Laurens, médico particular de Henrique IV e autor de diversos tratados sobre medicina na França do século XVI. Ele dividiu a mente em três partes: razão, imaginação e memória, sendo a melancolia resultado da segunda. Nesse sentido, nem a razão e nem a memória do melancólico eram afetadas, o problema residiria na maneira como ele vê as coisas. Para ele, as pessoas enxergam, no exterior, aquilo que há dentro delas. A explicação, que se pretende física, é baseada no seguinte: os vapores negros presentes no corpo atravessam tendões, veias e artérias até chegarem aos olhos do melancólico fazendo com que ele veja sombras e tenha imagens vertiginosas (SOLOMON, 2001, p. 285). Assim, a bile negra seria responsável não por alterar o pensamento e nem as lembranças, mas por fazer com que os olhos se voltem para o cérebro e enxerguem aquilo que há dentro de si. A melancolia era um fato físico que poderia ser tratado e não mais tido como algo pecaminoso.

Por mais que a explicação de Du Laurens já tenha sido desmentida ao longo dos séculos e, como vimos, comentada na análise de Solomon, visto que a bile negra, responsável pelo humor melancólico, é inexistente, é interessante pensarmos no próprio homem como lente para enxergar o mundo. Enxergamos aquilo que queremos enxergar? De que maneira nos constituímos ou somos imbuídos de imagens, ideias, pensamentos que nos constroem e, conjuntamente, edificam nossa maneira de enxergar o mundo? Não é simples explicar o porquê de duas pessoas

enxergarem coisas diferentes em uma paisagem, quando uma delas seleciona as flores e o colorido e a outra enxerga apenas os insetos peçonhentos. Essa discussão seria motivo para um tratado, como já o foi diversas vezes. Mas a reflexão é importante porque insere o homem em um patamar de distinção diante da passividade.

A questão que emerge agora, nos séculos XVI e XVII é bastante vinculada à relação intensa entre fatores internos e externos e de que maneira nós próprios motivamos ou entendemos nossas mazelas. Inicia-se então a distinção entre a dor e a melancolia, buscando associações entre perda e dor, perda e melancolia, algo que Freud desenvolverá no início do século XX, em *Luto e melancolia*. A morte, a perda de um ente querido, começa a ser entendida como uma das causas da melancolia, o que se diferencia dos entendimentos anteriores de que os males estariam quase que absolutamente ligados a um fator interno. (SOLOMON, p.285, 2001)

A retomada do pensamento aristotélico sobre a melancolia faz com que essa condição entre na moda:

Ingleses viajavam à Itália e viam aquele ambiente e voltavam para casa gabando-se de uma sofisticação manifesta através de seus atributos melancólicos. E uma vez que só os ricos podiam arcar com despesas de viagens, a melancolia logo se tornou, aos olhos dos ingleses, uma doença da aristocracia. (SOLOMON, 2001, p. 286).

Era muito comum, por exemplo, que pacientes muito bem informados já descrevessem sua doença e soubessem os tratamentos adequados, tamanho era o alvoroço em torno da melancolia. Para Solomon,

Assim como nos primeiros dias do Prozac, todo mundo parecia estar ficando deprimido, combatendo a depressão e falando sobre combater a depressão; no início do século XVII, o homem não melancólico começou a se encontrar na ideia de melancolia. Tanto na década de 1630 quanto na de 1990, o significado da palavra associada à doença – *melancolia* ou *depressão* – tornou-se confuso. (p.287)

A melancolia era utilizada para definir a profundidade e complexidade da alma. É nesse período, também, que muitos começam a relatar as próprias experiências como melancólicas e a escrita mais subjetiva começa a aparecer, em forma de relatos e ensaios.

Um dos grandes destaques da época é Robert Burton, autor de *Anatomia da melancolia*, de 1621. A importância do inglês reside não só na capacidade que ele teve de conciliar opiniões conflitantes a respeito de quase tudo o que havia sido falado sobre o tema e propor vínculos entre a filosofia, a medicina, a ciência e a metafísica, mas também em apontar explicações diferentes para o mesmo fenômeno (SOLOMON, 2001, p.288).

Vê-se como o pensamento mudou da Idade Média para o período jacobino. Burton também acreditava em um caráter espiritual da doença. A razão, antes a principal perda do melancólico, para esses autores restava intacta, mesmo porque ela também era responsável pela genialidade advinda da melancolia. Ele próprio, confessadamente melancólico, além de ter pesquisado o tema, também deu vazão à sua própria melancolia, para entendê-la e, talvez, apaziguá-la:

E, por isso, como alguém picado por um escorpião, quero expelir *clavum clavo* [ferrão com ferrão], consolar um ferimento com outro, ócio com ócio (...) fazer um antídoto do que era a causa primaz de minha doença.” (BURTON, 2011, p.61)

O entendimento de Burton sobre a melancolia é bastante físico. Para ele o corpo é tal qual um relógio. Quando uma peça falta, o resto fica desordenado. Além disso, ele elabora algumas distinções:

Burton diferencia a melancolia do estar apenas “apático, triste, sofrido, letárgico, mal disposto, solitário, emocionado de algum modo ou descontente”. (...) Diz finalmente que a melancolia é realmente uma doença tanto do corpo quanto da alma, mas, como Du Laurens, evita sugerir qualquer perda da razão (...) dizendo que a doença é “uma falha da Imaginação”, não da própria razão. (SOLOMON, 2001, p.289-90)

O autor também descreve uma série de delírios que acometiam os melancólicos¹⁶ e as causas a que eles atribuíam tais fatos: diversos casos de pessoas que imaginavam ser de vidro, e poderiam facilmente quebrar; outras que pensavam ser feitas de palha e poderiam pegar fogo; outras ainda tinham horror a locais íngremes ou altos. Andrew Solomon fornece uma excelente explicação para isso, mesmo para nosso olhar contemporâneo:

Todos esses delirantes do século XVII estão na verdade manifestando paranoias, temores de conspiração e a sensação de que as demandas comuns da vida estão além de seu alcance. Tais sensações são absolutamente características da depressão moderna. (p.292)

Junto com tais delírios, Burton também chega a mencionar o complexo problema do suicídio e entende que para essas pessoas a única saída plausível era a de serem libertadas pela morte. Lembremo-nos de que na época o ato era considerado crime nos países cristãos, e, não podendo o réu responder por seus atos, condenava-se a família.

O entendimento de Burton da relação direta entre depressão e crime contra a própria vida é fundamental para entendermos a questão até os dias de hoje. Essa afirmação reforça aquilo que havíamos mencionado: a melancolia possui sintomas muito semelhantes no correr dos séculos, o que muda é a maneira como as pessoas a enxergam, explicam e justificam. É importante termos isso em mente porque no decorrer do trabalho precisaremos entender de que maneira tudo isso foi ressignificado, transformado e analisado até chegar à contemporaneidade.

A morte como aliada da melancolia foi uma das tônicas artísticas e filosóficas tanto na Idade Média, quanto no Renascimento. Não como suicídio, como discutido anteriormente, mas como finitude, destino inevitável e a lembrança de que ao pó retornaremos.

A morte era constantemente evocada por numerosas ordens religiosas, como a dos Mendicantes e a dos Trapistas, que usavam as palavras *Memento Mori* [Lembra-te de que vais morrer] como saudação habitual. Essa evocação expressava-se também em sentenças: *Media in vita in morte sumus*, no meio da vida estamos

¹⁶ As descrições de delírios de melancólicos estão presentes em quase todo o capítulo 8, intitulado “História”, em *O demônio do meio dia: uma anatomia da depressão*, de Andrew Solomon. O autor não faz referência direta às páginas das obras em que estariam localizados esses relatos.

morrendo, e *Mors melior vita*, a morte é melhor do que a vida (SCLIAR, p.35-6, 2003).

Ela transparece como tentativa de demonstrar a contingência da existência humana e a nossa efemeridade diante dos entes eternos. É claro que não pretendemos inferir que todo melancólico seja um suicida em potencial, mas sim demonstrar que a tendência à tristeza pode estar diretamente relacionada a alguns elementos negativos, como a morte e a escuridão. Sobre esses últimos elementos, há a crença de que:

(...) a associação da escuridão com a negatividade ou dor é um mecanismo humano incorporado, que a depressão tem sido representada por várias culturas em negro e que a noção de um estado de espírito negro é amplamente estabelecida em Homero, que descreve “uma nuvem negra de angústia, como a que afligia Belerofonte” (SOLOMON, 2001, p.274)

Todavia, nem todos os melancólicos são necessariamente pessimistas. Nem diante do próprio sentimento, nem diante da morte. É o caso de Michel de Montaigne, autor dos *Ensaio*s, que tal qual Robert Burton deu início ao seu processo de autoconhecimento por meio da escrita e da vazão do sentimento melancólico:

Foi um humor melancólico, e, por conseguinte um humor muito oposto à minha compleição natural, produzido pela tristeza e pela solidão em que havia alguns anos me atirara, que me pôs primeiramente na cabeça esse desvario de me meter a escrever. (MONTAIGNE, 2013, p.236)

Junto à noção de *Memento Mori* surgia a tendência, à época renascentista, da análise particular, de um investigar mais íntimo. Melhor dizendo, a ideia de autoria, de relato de experiência individual dessa experiência tomava força. Assim, é possível compreender, por exemplo em Montaigne, o processo de autoconhecimento no qual ele se empenhou e que pode ser visto em duas vertentes: uma que contempla o estudo da natureza humana e outra que investiga o conhecimento de cada indivíduo. Esse movimento é importante, pois agora cada um pode estudar a anatomia de sua própria melancolia (SCLIAR, 2003).

O melancólico Michel de Montaigne, talvez como forma de melhor esmiuçar todas as suas questões existenciais, isola-se do mundo e se dedica a uma análise,

de fato reflexiva, não metódica, de comportamentos, sentimentos, relações e até da morte. Em um de seus ensaios, “Que filosofar é aprender a morrer”, o autor nos relata que a presença da morte, enquanto lembrete, é vivenciada há séculos:

Assim como fincaram nossos cemitérios ao lado das igrejas e dos lugares mais frequentados da cidade, para acostumar, dizia Licurgo, o baixo povo, as mulheres e as crianças a não se assustarem ao ver um homem morto, e a fim de que esse espetáculo contínuo de ossuários, túmulos e funerais nos advirta sobre nossa condição (...) Peguei o costume de ter a morte não apenas na imaginação mas continuamente na boca. E não há nada de que me informe com tanto gosto como da morte dos homens: que palavra, que rosto, que atitude tiveram; nem trecho de histórias que observe com tanta atenção (...) (MONTAIGNE, 2013, p.72-3)

A posição do pensador francês é deveras interessante para esse trabalho. Ele não só reflete sobre a morte, mas pensa em sua recepção e em suas diversas possibilidades e probabilidades. Na citação anterior, Montaigne nos relembra que a morte e sua foice estão sempre à espreita. O *memento mori* não é exclusivo da Idade Média ou do Renascimento, mas faz parte da vivência humana. Para o filósofo isso se revela quase como um deleite, de modo que se ele fosse “um fazedor de livros faria um registro comentando mortes diversas. Quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver” (MONTAIGNE, 2013, p.73). Essa bela passagem do ensaio, longe de mostrar um Michel de Montaigne mórbido e sádico, nos apresenta um homem lúcido e consciencioso.

De fato, ele descreve diversas mortes no decorrer do texto e é por meio delas que compreendemos um dos pontos que o filósofo pretende abordar no ensaio: a ideia de que a morte é inesperada, sutil e inescapável. É possível morrer honrosamente, como é provável uma morte frívola e até ridícula. O que nos cabe ao final de nossa trajetória não é um dado conhecido, de modo que somos obrigados a viver à mercê da roda da fortuna e aguardar o que ela nos reserva: “é incerto onde a morte nos espera, aguardemo-la em toda parte. Meditar previamente sobre a morte é meditar previamente sobre a liberdade”. (MONTAIGNE, 2013, p.69)

A resignação de Montaigne, nessa altura, é absolutamente relevante, tanto para o próprio filósofo, quanto para o nosso trabalho. O destino de todos nós é o mesmo, logo, para que nos preocuparmos tanto com as adversidades? No entanto, a solução não é esquecer-la, mas aprender a conviver constantemente com a sua presença:

“(...)aprendamos a arrostá-la de pé firme e a combatê-la. (...) Tiremos-lhe a estranheza, frequentemo-la, acostumemo-nos com ela, não tenhamos nada de tão presente na cabeça como a morte: a todo instante a representemos em nossa imaginação e em todos os aspectos.” (MONTAIGNE, 2013, p.68)

Da mesma forma devemos entender a melancolia. Não é possível esquecê-la, mas é essencial aprender a conviver com ela. E, talvez, uma das melhores maneiras de mantê-la sob controle é fazendo como Robert Burton e Michel de Montaigne: dissertando sobre o tema.

Sobre esse ponto de vista podemos deduzir que as adversidades da vida, tanto as cotidianas quanto as existenciais, mais complexas, podem ser compreendidas por um viés muito simples: o da resignação. De nada vale desesperar, os problemas continuarão a existir. Quando acabarem alguns, surgirão outros. Assim, a cautela e, principalmente, a consciência de nossas impossibilidades devem estar sempre latentes:

E diante disso nos enrijeçamos e nos fortaleçamos. Entre as festas e a alegria, tenhamos sempre esse refrão da lembrança de nossa condição, e não nos deixemos arrastar tão fortemente pelo prazer que por vezes não nos volte à memória de quantos modos essa nossa alegria está na mira da morte, e por quantos golpes ela nos ameaça. (MONTAIGNE, 2013, p.68)

O definitivo acaso, a certa coincidência, tanto da morte quando da melancolia são o buraco negro de nossa existência. Tal como o elemento celeste que suga a luz para o desconhecido, a melancolia vai, aos poucos, nos desprendendo da força da vida, até nos lançar no buraco negro da morte.

Os estudos de Montaigne, mais intimistas e filosóficos, e os de Burton, que aliava a ciência à filosofia, vão perdendo espaço, no século XVIII para uma visão mais propriamente científica. O aspecto da depressão sendo resultado de um desacordo é agora a proposta mais crível.

Na Era da Razão: “a sociedade passava por cima da noção de que aqueles com graves doenças psicológicas poderiam se recuperar delas; uma vez que alguém parecesse esquisito, entrava no hospital mental e lá ficava” (SOLOMON, 2001, p. 295). Essa era a compreensão que se tinha na época a respeito da melancolia, cada vez mais agora tratada unicamente como disfunção e não mais com nuances de distinção e genialidade.

A característica do desequilíbrio era reforçada por teóricos como De La Mettrie, que afirmava que todos os problemas mentais eram fruto de alguma desordem e derivavam do mau funcionamento da máquina do corpo humano. Esse tipo de teoria levou à desumanização do humano. Desse entendimento para a concepção da melancolia como um problema geral de doença mental foi um passo. Depois da Idade Média, esse período foi extremamente difícil para os reais acometidos da depressão. Tratamentos bastante agressivos como afogamentos e espancamentos eram comuns, já que tentavam desviar o paciente da tristeza impelindo-os a uma dor “real” (SOLOMON, 2001, p.295).

O que um dia fora uma marca de distinção e genialidade retornava à seara do vergonhoso e decadente. Era vergonhoso não poder participar do mundo produtivo e da vida social comum.

A vida urbana começa a se intensificar, o mundo entra em um novo ciclo produtivo e industrial e, aos poucos, o mundo da razão dá espaço ao pensamento romântico do sublime e mais uma vez a depressão é marca de distinção.

Se a Era da Razão foi especialmente ruim para a depressão, o período romântico, que ocorreu no final do século XVIII ao florescimento do período vitoriano, foi especialmente bom. Nele, a melancolia era considerada não uma condição que levava ao insight, mas o próprio insight. (SOLOMON, 2001, p.300).

Uma das grandes causas da melancolia nesse momento era a passagem do tempo. A não perenidade da vida, a fugacidade dos momentos. A dificuldade em alcançar o sublime, mas a eterna tentativa de chegar até lá.

Na linha de filósofos da época que trataram do assunto, devemos lembrar Hegel, para quem “a verdade é que nascemos na aflição e na aflição prosseguimos, e os que entendem a aflição e vivem intimamente com ela são os que mais conhecem o passado e o futuro da história”. Ceder a essa aflição é, de fato, estar perdido. O correto seria então trilhar outro caminho. Na linha dos pessimistas, Kierkegaard e Schopenhauer merecem destaque. Para o primeiro, a própria humanidade era melancólica, a lente com que ele enxergava o mundo era totalmente dominada pela melancolia. O segundo, retomando o conceito de gênio

melancólico de Aristóteles, acreditará que a verdadeira inteligência consiste em se saber insuficiente para o mundo (SOLOMON, 2001, p.303).

Essas ideias de incompletude legavam complexidade às questões dos filósofos e dos poetas. Quem refletia sobre as próprias amarguras era alguém consciente o suficiente para entender a sua insignificância no mundo. Sofrer era motivo de poemas, tratados e romances. *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, de Goethe, são um bom exemplo disso.

Talvez por conta dessa glamourização, já no século XIX os doentes passaram a ser vistos com mais apreço e muitos estabelecimentos de cuidado foram abertos. Boa parte deles parecia privilegiar um tratamento mais brando em comparação aos modelos agressivos utilizados no século anterior. Impossível não lembrar *d'O Alienista*, de Machado de Assis, cujo personagem principal diagnostica todos os habitantes da cidade com algum grau de loucura e a solução desses problemas, para ele óbvia, era aliená-los em um sanatório.

Dois grandes importantes decretos foram estabelecidos na Inglaterra em meados do século XIX: os chamados *Lunatic Acts*, Decretos dos Lunáticos, um em 1845 e outro em 1862. Eles foram importantes porque, de certa forma, representaram uma mudança de compreensão e de identificação dos problemas mentais, dentre eles a depressão. Nesse mesmo período, os estudos sobre doença mental desdobram-se em categorias, classificações, principalmente no que se refere à intensidade delas (SOLOMON, 2001, p.305-306).

No caso da depressão, eram separados os pacientes que teriam uma chance de recuperação daqueles que estavam condenados à depressão crônica. O responsável por essa distinção foi o alemão W. Griesinger que, retomando um pensamento hipocrático de que as doenças residiam no cérebro e que, provavelmente, poderiam ser curadas, acreditou poder entendê-las melhor com a medicalização. E esse é um ponto extremamente importante, pois é a partir dele que a depressão passa a ser sistematicamente tratada e medicalizada, abrindo espaço para os estudos vindouros. (SOLOMON, 2001).

No campo do mundo poético, a metade do século XIX ainda é marcada pela melancolia. Isso se torna visível nos versos finais de "Ao leitor", de Baudelaire, um melancólico por excelência: "É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção, / Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado. / Tu conheces, leitor, o monstro delicado / – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!". (BAUDELAIRE, p.40, 2006)

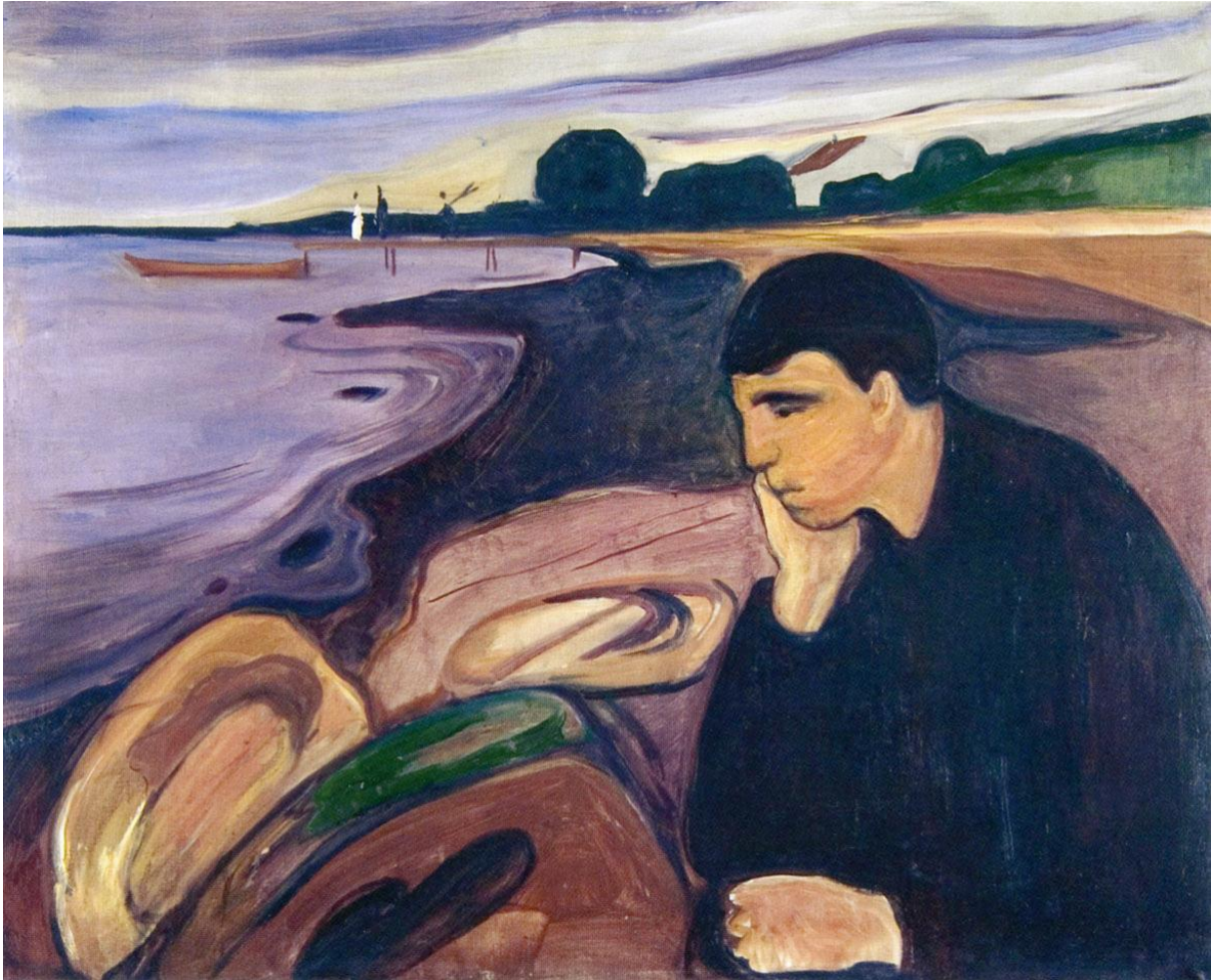
O poema de abertura de *As flores do mal* evoca o Tédio (com t maiúsculo, de nome próprio) como figura onipresente de todas as mazelas humanas. O olhar esquivo para as emoções aponta um ser apático e indiferente que é apenas levado ao cadafalso pela forte correnteza do tempo, mas que em quase nada interfere.

Prova de que o tédio pode ser entendido como um mal geral, ou um espírito atormentador da época, é o vocativo utilizado para inserir o leitor nesse círculo vicioso que a todos corrompe e iguala. No mesmo sentido, está o ciclo de poemas "Spleen e ideal", num claro jogo de opostos entre peso e leveza, mundo real e mundo das ideias. O cenário em que podemos figurar os dois entes – *spleen* e ideal – está relacionado à modernidade, como impossibilidade de ser livre, e também à busca, quase nostálgica, da ascensão rumo ao sublime.

Esse ciclo de poemas baudelairianos nos é importante por dois motivos: o primeiro deles é que sintetiza, na pele de um poeta, a amargura de existir e o incômodo de saber que há um ideal, nesse caso, inatingível. Ora, essa concepção não é nada recente. Se nos voltarmos aos termos "ideal" e *spleen* – entendido aqui como mundo real, melancólico e imperfeito – podemos, facilmente, encontrar o famoso mundo das ideias de Platão, repensado por Ficino no século XV. Essa corrente filosófica secular, complementada por séculos de criações culturais maniqueístas em que também estão contrapostos mundos diferentes, talvez tenha fomentado a ideia de que há, de fato, um mundo perfeito e outro cheio de falhas. E é por nos sabermos situados nesse mundo imperfeito que os problemas e a impossibilidade de sermos felizes entram em questão. Já que, se vivêssemos no paraíso ou no mundo das ideias, não haveria dificuldades e não haveria dúvidas. Esses elementos só começam a surgir porque entramos em conflito com o mundo em que vivemos, como notas dissonantes de uma sinfonia.

Voltemo-nos agora à análise de outra obra, desta vez pertencente ao século XIX. Trata-se de quadro também intitulado *Melancolia*, mas de autoria do norueguês Edward Munch, pintado em 1895, em que uma figura aparentemente entediada, já que não sabemos a intensidade de sua depressão, encontra-se prostrada a observar algo indefinido:

MELANCOLIA



Edward Munch

A imagem masculina, assim como a figura feminina de Albrecht Dürer, também está parada observando vagamente algo que não podemos identificar. Possivelmente, como indicam as características do movimento expressionista, ele estaria voltado às próprias emoções. Seu olhar está direcionado aos próprios pensamentos, que não parecem ser acalentadores a julgar pela expressão de sua face e posição de seu corpo. A mão sobre a qual pende a cabeça e a outra que descansa em seus joelhos são as únicas partes do corpo que indicam alguma clareza. Suas vestes negras acompanhadas pelo tom amarronzado da paisagem não denotam nenhum traço de satisfação ou alegria.

Ademais, a perspectiva de que dispõe a sua frente e, logo atrás, um longo caminho ao qual ele aparece alheio, reforçam novamente a ideia de introspecção. Um melancólico que se retira para alimentar a sua dor. É muito comum, em especial

no século XIX, quando essa ideia é considerada, o depressivo se alimentar de sua própria dor. O entendimento que a psicanálise tem a respeito disso é o de que o melancólico sente certo prazer em remoer pensamentos incessantemente: “O narcisismo autoacusatório é o resultado da perda e da traição intoleráveis e causa os sintomas da depressão” (SOLOMON, 2001, p.312).

Ainda assim, sabemos que essas não são as únicas representações de figuras melancólicas nas artes plásticas. É possível ainda citarmos algumas como “O retrato do Dr. Gachet”, de 1890, de autoria de Vincent Van Gogh em que também há a figura pensativa com a mão no queixo. A “Melancolia”, de Paul Gauguin, em que há uma moça com postura inclinada e olhar perdido. Também poderíamos relembrar o período azul de Pablo Picasso, que durou de 1901 a 1904, e que marcava profundamente a emoção de suas personas por meio do tom gélido e apático azulado. A morte de seu amigo Carlos Casagemas o preencheu de profunda dor, que ele direcionou a diversas figuras melancólicas, demonstrando também o seu próprio estado de espírito.

Como já dito, uma das poucas maneiras de determinar o que é luto, dor, tristeza, tédio de melancolia e depressão, seria saber a intensidade com que elas acontecem e quanto tempo elas duram. No caso de Pablo Picasso, em que uma morte foi o motivo de sua melancolia, talvez pudéssemos entender esse momento como luto, já que é uma fase, tecnicamente, superável. Quando, no entanto, ela dura anos e leva embora a vivacidade da pessoa, fazendo com que ela se retroalimente de sua própria depressão, poderíamos considerar chamá-la de melancolia.

Quem aponta essas diferenciações é Sigmund Freud, no breve ensaio *Luto e melancolia*, publicado em 1917. Para Freud o luto é uma reação à perda de uma pessoa querida ou mesmo de uma abstração que esteja em algum lugar de apreço, como a pátria, a liberdade ou um ideal. O luto, embora possa acarretar desvios de conduta, não é considerado um estado patológico, pois o tempo é responsável por aliviar o peso dessa dor e, aos poucos, levá-la embora. Trata-se de uma questão de duração.

Na melancolia ocorre processo bem semelhante ao do luto com relação à perda. No entanto, diferentemente do luto, em que há a consciência da perda real de algo, na melancolia o paciente não consegue expressar ou justificar a sua tristeza crônica.

“A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecreminações e autoinsultos, chegando até à expectativa delirante de punição.” (FREUD, p.47) De fato, uma das queixas mais comuns dos depressivos é a sensação de inutilidade perante o mundo e a sociedade. A perda da autoestima também aparece como um fator decisivo, pois o paciente exacerba todas as características e emoções que não já pareciam positivas:

Não é possível ter prazer em nada. Isso é notoriamente o sintoma cardeal da depressão severa. Mas logo outras emoções caem no esquecimento com a felicidade: a tristeza como você a conhecia, a tristeza que parecia tê-lo conduzido até esse ponto, o senso de humor, a crença no amor e na sua própria capacidade de amar. Sua mente é sugada a tal ponto que você parece um total imbecil, até para si próprio. Se seu cabelo sempre foi ralo, parece mais ralo ainda; se você tem uma pele ruim, ela fica pior. Você cheira azedo até para si mesmo. Você perde a capacidade de confiar nas pessoas, de ser tocado, de sofrer. Posteriormente, ausenta-se de si. (SOLOMON, 2001, p.19)

Essa ausência de si é um ponto importante para o pensamento freudiano. Para o austríaco o problema da melancolia, ao invés de estar relacionado a um objeto identificável, como no luto, está ligado ao ego. A perda de natureza ideal não é bem definida pelo paciente, dificultando ainda mais o processo de compreensão da patologia, e conseqüentemente de cura ou apaziguamento. A descrição que Solomon faz de sua depressão é bastante semelhante ao diagnóstico de Freud à doença, no início do século XX:

O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocrítica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor. O quadro desse delírio de inferioridade – predominantemente moral – se completa com insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar á vida (FREUD, 2011, p.53)

Freud afirma que seria infrutífero convencer o paciente de que ele não é inútil ou que sua figura não é rebaixada. O próprio Solomon (2001) afirma que quando está imersa em uma depressão, a pessoa não acredita que foi tirada de um ambiente feliz e transportada para um lugar triste, ou que toda a sua alegria foi simplesmente tirada. Para o depressivo, a lente com que ele via o mundo caiu e, agora, tudo o que ela enxerga é a simples e pura realidade. A dura e pura realidade é um fardo terrível pra o sujeito, e os mais simples objetos e atitudes, em sua crueza e nudez, acabam por causar um inimaginável incômodo.

Por mais que a autoestima esteja degradada, para Freud, ele sente uma espécie de regozijo no sofrimento. Isso pode ser visto na maneira como o melancólico se porta, de acordo com o autor, com uma tendência a se comunicar, encontrando satisfação nesse desvelamento da própria dor (FREUD, 2011, p.55). Ainda:

O autotortimento indubitavelmente deleitável da melancolia significa, como fenômeno correspondente da neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e tendências ao ódio relativas a um objeto, que por essa via sofreram um retorno para a própria pessoa. (p.67)

A visão categorizada e complexa que Freud tem sobre a melancolia é resultado da construção que decorre na transição do século XVIII para o XIX de nomenclaturas, categorias e subcategorias das doenças mentais. Depois do alemão Emil Kraepelin, considerado o criador da psiquiatria moderna, e dos ensaios e estudos freudianos, a melancolia agora não é mais problema divino, filosófico ou de funcionamento das vísceras, ela é uma disfunção mental, provocada, em grande parte, pelo inconsciente.

Mesmo com todas essas postulações o psicanalista ainda não conclui seu ensaio com uma posição definitiva sobre a melancolia. Ele próprio afirma que a melancolia tem conceitos oscilantes mesmo nos estudos de psiquiatria descritiva e pode aparecer com diversas modulações e formas clínicas (FREUD, 2011, p.45).

Outro fato que merece atenção é o de que, diferentemente dos séculos anteriores, a cura não estaria na mudança de dieta ou na tortura corporal para esquecer a dor, e sim, muitas vezes, na terapia da fala. Boa parte do tratamento observava a importância da vazão das emoções por meio das palavras e isso é importante se lembrarmos dos ensaios de Burton e Montaigne sobre a própria melancolia ou mesmo da poesia como forma de metaforizar o sentimento.

Toda essa mudança de visão sobre a doença não acarretou necessariamente uma maior conscientização das pessoas. Mesmo porque o que ainda se tem são apenas hipóteses e constatações e não soluções. Para Solomon (p.315), essas posições deixaram a humanidade novamente isolada e alienada. Mesmo no Velho Continente essas ideias não tiveram ampla aceitação e foram de encontro às filosofias existencialistas da primeira metade do século. Novamente, a filosofia tomava força, mas agora em sentido completamente diferente. Longe de tentar procurar curas, motivos e soluções, ela agora falava a respeito da vastidão do sentimento de incompletude de maneira mais ampla, aparecendo também em obras literárias dos próprios filósofos, como é o caso do francês Jean-Paul Sartre.

Nem todos os posicionamentos são acalentadores. Na verdade, Sartre tem uma visão bastante radical com relação à depressão do século XX. A grande questão se situa no fato de que, após a Primeira Grande Guerra e durante a Segunda, a desilusão e a destruição foram tão intensas, em tão curto espaço de tempo, que a descrença e os paradigmas cristãos foram desestabilizados.

Para as pessoas dos séculos anteriores, por mais que a melancolia e a morte fossem dois entes constantes, havia ainda um suporte: Deus. As divindades podem ser as melhores maneiras que encontramos para tentar acalmar a profundidade de nossas aflições e o nosso desespero. Viver, sabendo que há alguém ou algo que, ou o perdoará ou o lançará às chamas é mais satisfatório do que viver na incerteza ou na amargura do fim absoluto. A consciência religiosa pode, de fato, confortar alguns, já que por mais que suas almas padeçam no purgatório ou no inferno, elas terão um destino, uma localização exata. Acalma saber que há, ao menos, três possibilidades, contando com o paraíso.

Talvez seja por isso que para Platão a morte era libertação, pois assim ficaríamos próximos de Deus e residiríamos em nossa verdadeira morada. Também para Montaigne não era tão difícil aceitar e bradar pela presença constante da morte, já que, como um dado natural, criado por Deus, era ela que daria sentido a nossa existência e nos colocaria, novamente, ao lado do Criador. Essas visões são muito belas e esperançosas. Toda a melancolia teria um fim.

Nossos filósofos talvez não contassem com um “decreto” que poria em suspenso as nossas crenças e, em alguns momentos, aniquilasse por completo a existência de deus. A morte de deus, ou dos deuses, no século XIX encerra nossas visões dualistas entre céu e inferno, mundo sensível e mundo inteligível, perfeição e

falha. Essa nova perspectiva, ao mesmo tempo em que nos coloca como artífices, demiurgos, também assola as esperanças e nos condena eternamente à vida humana, sem mais promessas.

Sem um Deus para pautar nossas ações, estaríamos condenados a viver sob nossas próprias leis e penas. Qualquer que fosse nossa escolha, seríamos os únicos responsáveis pelas consequências:

O homem, tal como o existencialista o concebe, se não é definível, é porque de início ele não é nada. Ele só será em seguida, e será como se tiver feito. Assim, não há natureza humana, pois não há Deus para concebê-la. O homem não é apenas tal como se concebe, mas como ele se quer, e como ele se concebe depois da existência, como ele se quer depois desse impulso para a existência, o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo. (SARTRE, 2008, p.619-20)

Tal é a visão do filósofo francês Jean-Paul Sartre a respeito da corrente filosófica que ajudou a difundir: o existencialismo ateu. Se não há um criador, não há uma pré-existência programada, com missões a serem realizadas. A essência do homem apenas se constitui a partir de suas ações e escolhas. E, por mais que tentemos desvincular o peso do arbítrio de nossa responsabilidade, dando poder de escolha a instituições como igrejas e partidos, ainda assim teremos consciência de que a ação inicial, de delegar a escolha ao próximo, foi inteiramente nossa.

Assim, quando o homem se depara com as escolhas e suas decorrências, e a ciência de que contra ninguém posso blasfemar por minhas decepções, e em ninguém me apoiar em momentos de desespero, há o que Sartre entende por sentimento de angústia:

(...) palavras um pouco grandiloquentes como angústia, desamparo, desespero. (...) De início, que se entende por angústia? O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Isto significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas ainda um legislador que escolhe, ao mesmo tempo que ele mesmo, toda a humanidade, não poderia escapar ao sentimento de sua total responsabilidade. (SARTRE, 2009, p.621)

O sentimento de angústia é o que resta do vazio da existência. Para Sartre, já que não possuímos essência *a priori*, o que ocupa esse espaço é o nada. É a *nadificação* que nos resume inicialmente. Esse vácuo só é preenchido por meio de nossas experiências, que, por sua vez, são resultado de nossas escolhas.

São essas últimas as que nos causam maior aflição: saber que estamos desamparados nesse sentido, sem nada definitivo para nos pautar, e a sensação de vazio que daí decorre gera angústia.

Sartre metaforiza muito bem essa sensação em sua obra literária *A Náusea*, de 1938. O protagonista, o professor Antoine Roquentin, é consumido por dúvidas existenciais e, por muitas vezes, cai nos abismos da angústia e do vazio em simples ações cotidianas. As atitudes e a postura de Roquentin diante do mundo são bastante semelhantes aos sintomas da depressão, em especial as dificuldades em lidar com os objetos, o sentir-se oprimido por eles e as dúvidas atordoantes que surgem a partir de coisas, aparentemente, mínimas.

Aconteceu-me qualquer coisa; já não posso duvidar. Qualquer coisa que veio à maneira duma doença, não como uma vulgar certeza, não como uma evidência que se instalou sorratamente, pouco a pouco. A dada altura senti-me um tanto esquisito, algo incomodado, mais nada. Tomado o seu lugar essa coisa não se mexeu mais, ficou como estava, e pude assim convencer-me de que não tinha nada, que tinha sido um rebate falso. Mas eis que o mal começa a propagar-se. (SARTRE, 1963, p.15)

Ou então:

Então a náusea acometeu-me, deixei-me cair no assento, nem sequer já sabia onde estava; via as cores girarem lentamente à minha volta, tinha vontade de vomitar. E aqui está: desde então a Náusea não me deixa; a Náusea apossou-se de mim. (SARTRE, 1963, p.39)

Solomon (2001) pensa ser possível entender a *Náusea* – note-se a mudança de substantivo comum para próprio – como algo semelhante à depressão, pois a personagem está sempre rumando ao abismo a partir da vida cotidiana. No entanto, pensamos que a *Náusea* de Sartre tem um sentido mais amplo, filosófico e complexo e nada tem de patológico e medicalizado. A angústia é a consciência de nossa inevitável liberdade de escolha e a náusea é a sensação incômoda que decorre disso. É na angústia que a liberdade está colocando a si mesma como questão. (SARTRE, 2011, p.72):

(...) note-se que as situações mais correntes de nossa vida, em que captamos nossos possíveis como tais na e pela realização ativa desses possíveis, não se manifestam através da angústia porque

sua estrutura exclui a apreensão angustiada. Com efeito, angústia é reconhecimento de uma possibilidade como minha possibilidade, ou seja, constitui-se quando a consciência se vê cortada de sua essência pelo nada ou separada do futuro por sua própria liberdade. Significa que um nada nadificador me deixa sem desculpas, e, ao mesmo tempo, que o que eu projeto como meu ser futuro está sempre nadificado e reduzido à categoria de mera possibilidade, porque o futuro que sou permanece fora de meu alcance. (SARTRE, 2001, p.80)

O filósofo deixa isso bem claro na pele de Roquentin: “A Náusea não está dentro de mim: sinto-a além, na parede, nos suspensórios, em toda parte à minha volta. Constitui um todo com o café, sou eu que estou dentro dela.” (SARTRE, 1963, p.41). A consciência dos fenômenos da existência de outras coisas além de si próprio é perturbadora, pois permeando todas elas, igualmente, está a *Náusea*, reduzindo todos à mesma coisa. Essa sensação foge da alçada do professor: ele, muitas vezes, parece não se sentir responsável por ela, mas consumido.

Sartre não pretende psicologizar a angústia ou, por conta de seu teor subjetivo, entendê-la como problema do inconsciente. A questão é muito mais ampla. O fato de que consciência de liberdade resume-se à própria angústia é um problema filosófico, existencial:

Queríamos apenas mostrar que existe uma consciência específica de liberdade e esta consciência é angústia. Buscamos estabelecer a angústia, em sua estrutura essencial, como consciência de liberdade. Nesse ponto de vista, a existência de um determinismo psicológico não poderia invalidar os resultados da nossa descrição: ou bem, com efeito; a angústia é ignorância ignorada desse determinismo - e então se apreende efetivamente como liberdade -, ou bem é consciência de ignorar as causas reais de nossos atos. Neste caso, a angústia adviria do fato de pressentirmos, soterrados no fundo de nós mesmos, motivos monstruosos a desencadear de súbito atos repreensíveis. Mas aí apareceríamos a nós como coisas do mundo, seríamos para nós mesmos nossa própria situação transcendente, e a angústia se desvaneceria para dar lugar ao medo, que é essa apreensão sintética do transcendente como temível. (SARTRE, p.77 e 78)

Se o Sartre de *O ser e o nada* (2011), sugere ser a “existência uma imperfeição” (p.171), Antoine Roquentin acredita piamente nisso:

O meu pensamento sou *eu*: por isso é que não posso deter-me. Existo porque penso...e não posso deixar de pensar. Neste momento preciso – é odioso –, se existo é *porque* tenho horror a existir. Sou eu, *sou eu*, que me extraio do nada a que aspiro: o ódio à existência, a repulsa pela existência, são outras tantas maneiras de a *cumprir*, de mergulhar nela (SARTRE, 1963, 169)

Mas onde estaria o caráter melancólico ou depressivo que estamos investigando? Deve-se considerar que aqui a melancolia é entendida de maneira totalmente diferente. Nós é que estamos pressupondo que um dos tipos de tristeza típicos do século XX poderia ser considerado a angústia, ou *A Náusea*. Sartre não elabora nada a respeito da melancolia especificamente, mas faz uma reflexão extremamente importante tentando entender nosso sentimento de incompletude e dá a ele significados bastante distintos, porém igualmente plausíveis.

A análise que fazemos aqui é a de que análise do que é melancolia ou depressão, como possa ser entendida, tomou um rumo diferente na contemporaneidade, muito mais aliada à psicologia clínica. No entanto, um desdobramento desse sentimento pode ser entendido como angústia quando comparamos ambas e entendemos que as duas podem resultar, justamente, de nosso sentimento de incompletude.

O que diferenciaria as duas é o fato de que na melancolia e na depressão a desmotivação¹⁷ é, quase sempre, uma característica, ou seja, o depressivo se vê paralisado por uma série de coisas e preso ao seu passado. Enquanto na angústia, ou no sentimento da náusea, a proposta de Sartre está no engajamento presente, atuante, e essa é uma das principais características do existencialismo ateu.

Para o filósofo, o fato de não estarmos vinculados inicialmente a nada que seja universal, ou de estarmos livres para nossas escolhas, nos obriga ao engajamento. A consciência política é importante, e o fatalismo de Sartre não a descarta. Tanto isso é verdade que o filósofo participou ativamente, junto com Simone de Beauvoir, de revistas literárias, filosóficas e até das marchas de juventude da década de 60, em especial do maio de 68.

Muitos cristãos o acusaram de levar as pessoas ao desespero, muito especialmente pela declaração de que deus não existe. O fato de Sartre motivar o

¹⁷ Considerando as visões da depressão vinculadas à atualidade. Como já mencionamos, houve já uma visão que atrelou a melancolia não à inação, mas à genialidade.

engajamento e a atitude, mesmo sem uma pauta de “boas” ações delimitadas pelo mundo fiel, fazia com que alguns associassem o existencialismo a um estado de desespero. O filósofo desmente as acusações, pois para ele, se deus de fato existisse, nada mudaria:

Não acreditamos que Deus exista, mas pensamos que o problema não é o de sua existência; é preciso que o homem se reencontre a si mesmo e se convença de que nada pode salvá-lo dele próprio, nem que seja uma prova válida da existência de Deus. Neste sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina da ação, e é somente por má-fé que os cristãos, confundindo o seu próprio desespero com o nosso, podem chamar-nos de desesperados. (SARTRE, 2009, p. 639).

É claro que para Sartre, para quem tudo isso estava bem claro e estabelecido, sua filosofia não parecia desesperadora. Por mais que não queiramos pensar como os cristãos da época, é sim, desesperador pensar intensamente na própria existência. Ainda mais se a vímos como isolada, única e de uma posição em que temos irrestrita responsabilidade sobre ela.

As considerações de Sartre, de certo modo, são bastante semelhantes às do eu lírico brittiano. Seu desprendimento de qualquer coisa que seja divina e as explicações secularistas que ele fornece para os fenômenos da vida são bastante existencialistas. Além disso, o otimismo do qual falava Sartre, motivando as pessoas à ação, pode estar presente no simples ato de escrever poemas e falar sobre sua condição.

A filosofia sartriana é bastante importante para esse trabalho, mas ela não percorre os mesmos trilhos dos estudos sobre depressão. De fato, os estudos sobre o tema vinculam-se ainda à ciência médica e têm se difundido cada vez mais.

Na segunda metade do século XX a neurociência ocupou-se de duas questões: a primeira era a dúvida sobre se a depressão era resultado de impulsos químicos ou elétricos; a segunda, era se havia diferença entre a depressão neurótica, interna, e a depressão reativa exógena, externa. (SOLOMON, 2001, p.316). Essas dúvidas nos mostram o quanto a ciência mudou e enquadrou suas visões sobre a depressão em diversos termos e categorias. Esse salto foi importante porque é a partir dessas considerações que pacientes são vistos e tratados de maneiras distintas. Da depressão mais leve à mais severa existem terapias adaptadas e medicamentos selecionados.

Ainda assim, de acordo com Solomon (p.317), os depressivos dessa época ainda vivem atrás do muro da vergonha, pois estar nessas condições, em especial pelo fato de que o próprio corpo, por impulsos físicos e químicos, impulsiona a depressão, faz com que a pessoa pense ser vítima de uma anomalia, dificultando ainda mais a sua condição.

Por fim, para Solomon (p.320), é nesse contexto que surgem os medicamentos, mais especificamente na década de 50. O debate agora era o de entender como esses medicamentos funcionavam e como criar mais sintéticos para amenizar a maior quantidade de tipos de depressão. Vemos então que Hipócrates, há mais de dois mil anos, não estava equivocado. Se para ele a melancolia era resultado de uma disfunção cerebral, que poderia ser curada pelo uso de substâncias orais, hoje a medicina sintetiza esses medicamentos. Além disso, ainda há compreensões, vinculadas à psicoterapia, que se aliam ao pensamento aristotélico, entendendo a depressão como um problema fisiológico e de personalidade.

É bom pensar que no século XXI as terapias indicadas para os depressivos não sejam mais agressivas ou que os tratem como possuídos ou animalizados. Mesmo assim, o senso comum ainda insiste em ver a depressão como um caso de “frescura” ou “falta de trabalho”, por associar a desmotivação do depressivo à preguiça. Os próprios acometidos hesitam em procurar ajuda com receio de serem vítimas de preconceito.

Fato é que, depois de milhares de anos de estudo e denominações diferentes, a melancolia continua a existir e a contemporaneidade exige uma percepção diferente a respeito do tempo e dos comportamentos. Quando, no início desse capítulo, mencionamos alguns livros de autoajuda, queríamos demonstrar que a contemporaneidade tem uma visão muito peculiar a respeito do que é a incompletude, relacionando-a diretamente à infelicidade. Esse estado de espírito se dilui hoje com muita facilidade diante dos exibicionismos a que estamos sujeitos graças às redes sociais às quais pertencemos.

A velocidade com que os noticiários alteram os fatos do dia, a exigência mercadológica da “pró-atividade”, do sucesso financeiro, familiar e profissional, a constante exigência de “incrementar o currículo” são apenas alguns dos pontos mais agudos com os quais o homem contemporâneo é obrigado a viver. Todos esses elementos nos inserem em uma linha temporal muito diferente dos séculos

anteriores. Essa suposta falta de linearidade nos conduz a um tempo em que a ação é sempre privilegiada, pois temos que estudar, crescer, viver, consumir e planejar, em tempo hábil, na idade produtiva. Parece-nos que os verbos de estado unem-se aos verbos de ação. O “ser” e o “fazer” podem agora ser um só.

A ampulheta confusa do século XXI interfere seriamente na maneira como lidamos com nossos sentimentos. Seria mesmo a felicidade o resultado do fazer incessante? Ou seria apenas uma falsa representação da superficial ideia de satisfação do homem contemporâneo? Ora, se entendermos a felicidade como um estado de espírito, seria pouco provável que ela surgisse como resultado de uma série intermitente de ações.

Podemos elaborar uma série de motivos e ainda assim não será possível afirmar ou saber exatamente o que causa a depressão nas pessoas. Os ensaios filosóficos e médicos não confirmam a sua origem. De qualquer forma, por mais avassaladora que ela seja ainda acreditamos no caráter motivador que ela pode ter.

O próprio Andrew Solomon faz essa proposta às pessoas que sofrem da mesma doença que ele: “acredito que a dor precisa ser transformada, mas não esquecida; contrariada, não suprimida”. Esse posicionamento é importante porque mostra a capacidade que temos de canalizar as emoções para outros planos. Longe de propor a superficialidade da autoajuda, Solomon simplesmente afirma aquilo que foi visto durante séculos e séculos: transformar a própria melancolia em motivo para viver da escrita ou da arte. Que é o que pretendemos analisar a seguir.

8 MELANCOLIA FILOSÓFICA

Memento

Quando te levatares do pó, ah mas você nem pode imaginar o quanto se movimentaram o tudo todos para que o vácuo então formado fosse devidamente absorvido absolvido olvidado pela existência do em volta.

A chuva naturalmente evita cair nos lugares onde você permaneceu por muito tempo.

O tempo, bem ele agora se desenvolve segundo um sentido multidirecional, quer dizer, né, de formas que aquilo que era antes – sido, pois – vem depois morder a cauda do que em vias de...sacou?

Agora, as formigas continuam mais vivas do que nunca. Ainda ontem devoraram um império.
(BRITTO, 2013, p.71)

Faz parte de um dos vários mistérios do deus cristão a relação entre a criação e a finitude do homem por meio do pó: “Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó e ao pó voltará”. (Gênesis, 3:19) Partículas minúsculas de matéria servem para nos recordar da insignificância e frivolidade de nossa existência. E é o próprio deus quem faz questão de nos lembrar disso.

Na primeira estrofe desse poema, pressupõe-se a possibilidade, algo que ainda não aconteceu: o levantar. “Quando” expressa uma circunstância temporal que um dia se realizará, mas logo é interrompida por uma série de frases sem pontuação, marcadas, no início, pela interjeição “ah”. Ora, o início da estrofe, claramente formal, com o uso do modo subjuntivo, nos faz imaginar que na sequência virão frases de efeito, tais qual a frase do Gênesis sobre o retorno ao pó. Imaginaríamos também que, moldando essas frases, a polidez característica dos dizeres que pretendem ensinar algo também viria em formato de subordinações, frases concessivas, inversões sintáticas. No entanto, o que ocorre é justamente o contrário: toda a expectativa da frase inicial é quebrada por uma interjeição oralizada e uma sequência de palavras que, como na oralidade, falaríamos rapidamente.

O formato da primeira estrofe, em que a vírgula separa dois momentos bastante distintos de elocução, nos mostra também uma profunda diferença de sentido. Veja-se que o início “Quando te levatares do pó”, pode ser comparado a uma visão do presente, em que as coisas ainda estão estagnadas. Quem, um dia,

vier a se levantar, ainda está esperando. Essa morosidade é rompida quando, logo depois da vírgula, que representa uma breve pausa, uma mudança de rumo nos faz enxergar o fato de maneira diferente. Nessa perspectiva, o tempo passou: “o quanto se movimentaram o tudo todos para que o / vácuo então formado fosse devidamente absorvido absol- / vido olvidado pela existência do em volta.” O ambiente todo se modificou tão intensamente que aquilo que antes estava lá foi até esquecido pela própria existência do que estava a lhe circundar. Essa velocidade fica muito bem marcada pela ausência de pontuação no trecho que segue, obrigando-nos a, quase dificilmente, ler os versos rapidamente e, logo depois, retornar a eles para entender o sentido de todas aquelas palavras em sequência.

Mais uma vez reforçando a ideia do tempo, surge o primeiro dístico que parece atuar como um endosso ao afirmado anteriormente. Quase que como uma reflexão do próprio eu lírico a respeito do mencionado: “A chuva naturalmente evita cair nos lugares onde você /permaneceu por muito tempo.” A chuva, que nos oferece uma sensação de passagem, mudança de ciclo, não atingiu o ser que está parado no mesmo lugar e, “naturalmente”, não o atingirá caso não se levante.

A voz descontraída permanece a explicar “o agora”, que tem um “sentido multidirecional”. A velocidade e o sentido do tempo parecem se transformar e, mais uma vez a linguagem, como num tom de conversa, esclarece ao seu suposto interlocutor que as coisas ocorrem de maneira cíclica: “de formas que aquilo / que era antes – sido, pois – vem depois morder a cauda /do que em vias de...sacou?”. O “Morder a cauda”, do agora, é provocado pelo passado, por aquilo que já foi. A imagem de morder a própria cauda se origina na Grécia Antiga: o símbolo, chamado de “uróboro”, representa uma cobra mordendo sua extremidade e pode ser entendido como uma alusão à eternidade provocada pelo passagem cíclica dos tempos. O ponto em que a serpente morde sua cauda é, ao mesmo tempo, o fim e o início de um próximo ciclo que, no entanto, seguirá a mesma direção e sentido.

Essa imagem é fundamental para a compreensão do eu lírico brittiano se estamos pensando em uma persona melancólica para quem, como vimos, o tempo não representa progressão e nem mudança: assim a imagem se adapta muito bem. Nesse sentido, viver e morrer, vir do pó e a ele retornar, representam apenas fatos naturais da vida, aos quais não podemos nos opor. Sendo assim, pouco importa se ele se move em sentido multidirecional. Chegará sempre ao mesmo lugar, mesmo que se levante um dia.

Para fechar o ciclo do poema, há mais um dístico que funciona como um lembrete: “Agora, as formigas continuam mais vivas do que nunca. / Ainda ontem devoraram um império.” Ora, a existência pode ser absorvida, o tempo pode passar de maneira cíclica – morde a própria cauda – mas esses seres diminutos e aparentemente insignificantes são os únicos que permanecem ativos. Nós morremos, somos consumidos, mas o mundo permanece. Desse modo, o eu lírico caminha no sentido de concluir que, assim como em Montaigne, não há nada de especial em nós que sobreviva à maceração e ao pó e não há império ou existência capaz de suportar o fim.

Um bom lembrete nesse caso é o que Montaigne nos forneceu em *Que filosofar é aprender a morrer*: “[...] se vivestes um dia, vistes tudo: um dia é igual a todos os dias [...] Cedei lugar aos outros, como outros vos cederam. A igualdade é a primeira peça da equidade.” (MONTAIGNE, 2013, p.78-9).

Por fim, vemos que esse “Memento”, título do poema, omite a palavra final da expressão *memento mori*, ou seja, em “lembra-te de que vais morrer”, omite o “morrer”. Talvez porque, se pensarmos na imagem do uróboro, viver e morrer estão localizados no mesmo ponto e, assim, poderiam representar uma sequência íntima, atrelada, em que mal notaríamos a diferença entre o início e o fim. Essa leitura pode ser complementada com alguns significados dicionarizados do termo: embora sempre ligado à memória, de alguma forma, ele pode ser entendido no universo eclesiástico como o instante em que, ao pronunciar o termo *memento*, o sacerdote faz lembrar preces em prol dos vivos e dos mortos. Ainda no mundo religioso pode ser um texto ou cântico da liturgia fúnebre. Vê-se aqui a estreita relação entre o termo e a religião.

O surgimento da expressão *memento mori*, na Idade Média, e suas constantes representações no período do Renascimento, na verdade, não fazem com que essa expressão seja característica apenas dessas épocas. De fato, a necessidade de lembrar que iremos morrer é também chave para entendermos as filosofias existencialistas do século XX. A consciência das próprias efemeridade e contingência é uma das coisas que mais atormentam o homem contemporâneo. Ter a morte como único destino certo faz com que questionemos as mais singelas atitudes do cotidiano: para que fazer se irei morrer? Esse questionamento é, para muitos melancólicos, algo que resume suas vivências. Em Solomon (2001) vimos que uma das maiores características dos depressivos, em qualquer época, é a

desmotivação e estagnação. Segundo ele, é muito comum que o depressivo se tranque em casa e fique na cama durante horas, ou até dias, sem conseguir, ou pretender, se levantar. É claro que não podemos dizer exatamente o que lhes passa na cabeça, mas é possível supor que a motivação e, portanto, uma visão de mundo em incessante mudança, não são constantes. É por isso que, como discutimos no “Breve histórico sobre a melancolia”, muitos depressivos desejam acelerar a sua morte.

A visão que o poeta nos apresenta aqui não é tão fatalista. A morte, em si, claramente, não é o tema desse poema, mas pode-se notar quantos elementos podemos tirar dele se o desdobrarmos de outras maneiras. Esse tema voltará a aparecer em outros livros e de outras maneiras, mas quase sempre com o mesmo sentido: a contingência humana é estreita e não nos resta nada além de nos conformarmos com esses fenômenos.

Os fenômenos são particularmente interessantes na poética de Britto, pois a explicação que sua persona poética dá a eles é fundamentalmente secularista e cética. Ainda em *Liturgia da matéria*, como o próprio título já nos indica, veremos uma espécie de celebração dos fenômenos de criação sem, no entanto, atribuir a eles um artífice superior.

“Gênese”, “Ascese”, “Graça”, “Credo”, “Revelação” e “Teogonia” são uma sequência de poemas que enfatizam a materialidade em detrimento da transcendentalidade. Talvez esse ciclo de poemas seja aquele em que a secularidade do poeta, mencionada no início, esteja mais afiada e clara. Vejamos alguns:

GRAÇA

A quem no meio das coisas
sonha o real,
e que apesar dos sentidos
crê no que há,
e que inventa além do gesto
a forma do ato,
e sente o peso do todo
na menor parte,
a esse, a vida concede
o prêmio sem par:
a consciência do branco
e o gosto do ar.
(BRITTO, 2013, p.50)

Graça é a sensação de inspiração advinda da relação com aquilo que é divino. O que esse poema nos vai revelar é que a noção de graça só é possível a partir do real. E mais: a genialidade aqui reside na quebra métrica do verso “o prêmio sem par”, que diferentemente dos outros, tetrassílabos, um número par, transforma-se em uma redondilha menor, número ímpar. A estrutura da redondilha combina perfeitamente com a distinção do prêmio do empirista por excelência, o único verso com cinco sílabas poéticas é também aquele que revelará que “a consciência do branco / e o gosto do ar” são o sumo do conhecimento daquele que se propôs a atingir a graça por meio da racionalidade.

Da mesma forma, o poema “Revelação” retira o poder da manifestação do divino e o transfere para a revelação da própria matéria:

REVELAÇÃO

A verdadeira lei da matéria
 não está na forma ou no peso,
 não está estampada sem pudor
 na face devassada da coisa,
 porém na mão que molda,
 no olho que inventa,
 na distância desmedida
 entre a pele e a medula,
 lá onde só o verdadeiro materialista
 se aventura.

(BRITTO, 2013, p.52)

O âmago da manifestação aqui não está nem na matéria em si. Poderíamos pressupor a existência de uma potência criadora que não residisse no divino, e sim na criatura. A “mão que molda”, o “olho que inventa” seriam aparatos do artífice, o próprio homem. Voltamos então ao mundo sensível, ao mundo inteligível e à consequente melancolia quando descobrimos a existência apenas do último dos mundos. Devemos ter em mente essa ideia para toda a trajetória de nosso poeta. Sua melancolia parece ser resultante justamente desse desencontro de mundos, em que estaríamos lançados à liberdade como única das possibilidades. Essa determinação, no entanto, nos traz também a angústia proveniente daquilo que escolhemos ser. De qualquer forma, essa melancolia se transforma em resignação quando a persona poética construída racionaliza o sentimento e percebe que a liturgia da vida consiste na construção, em primeira pessoa, das formas, dos olhares e das substâncias. Nessa perspectiva, a melancolia não atuaria de forma derrotista e

sim de modo a engajar o eu lírico a se tornar um demiurgo de sua essência. É claro que a poesia, nosso objeto de estudo, também adentra o campo da criação. O poeta se posiciona como artesão do mundo, utilizando as palavras como ferramentas e o fenômeno da poesia como fim. A poesia atuaria então como maneira de revelar uma visão melancólica sobre o mundo, enxergar a si mesmo e o mundo por meio dessa lente. O interessante é que a poesia também atua como uma potência criadora. De maneira paradoxal, esse mesmo elemento, que tem como espírito a indiferença e, por vezes, a apatia, só aparece porque é resultado de uma propulsão do poeta em falar sobre isso.

Em *Mínima Lírica*, de 1989, há um poema relacionado à filosofia, mas sem uma sensação ou referência que nos levasse a algo semelhante à depressão. Nesse livro, o poeta parece dar mais ênfase à metalinguagem, de modo que a melancolia estará associada ao exercício do fazer poético. Assim, ele ajuda a compor um quadro geral de uma das tendências do autor, que se refere ao entendimento do eu lírico sobre o mundo e que, de certa forma, dá prosseguimento à imagem cética e secularista iniciada em *Liturgia da matéria*.

Outro tema que aparece com certa frequência nos poemas de Britto é o da "ontologia das coisas". Ontologia é o nome que se dá ao estudo dos atributos do ser. Investiga-se quais são as propriedades que transformam o ser naquilo que ele é, como também naquilo que ele não é. Na história da filosofia, diversas hipóteses foram criadas para que se entendesse quais são essas propriedades e, muitas vezes, sua existência deveu-se à associação entre a matéria e o divino. É, poderíamos dizer, uma das discussões mais antigas e complexas da filosofia.

No século VII a.C, Tales de Mileto, a quem se atribui o posto de primeiro filósofo da história, já fazia suposições a respeito do princípio das coisas. Para ele, tudo têm uma origem única: a água. Não a água que utilizamos para beber, mas aquela que é a substância de criação por excelência e é impregnada daquilo que dá vida. O filósofo acreditava que tudo o que é vivo está relacionado à umidade, como a natureza e o homem. Com efeito, o que não tem água, ou seja, é seco, é ligado à morte. (REALE E ANTISERI, 2005, p.31)

Essa visão apresenta, de modo incipiente, algo que fundará o pensamento da filosofia nos séculos seguintes: a ideia de desvincular a criação das coisas da interferência direta de deus ou dos deuses.

Em Tales, a água é o motor da vida, e não deus propriamente. Isso não significa que não haja um plano divino para as coisas. O filósofo acredita que “tudo está pleno de deuses” (REALE E ANTISERI, 2005, p.31). Deus está em todas as coisas e isso é diferente de ele ser o criador direto de todas elas.

Nessa época, em especial, os quatro, por vezes cinco, elementos da natureza eram considerados fundamentais para a manutenção da vida e da criação, de modo que tanto Tales quanto aqueles que o sucederam, como Anaximandro, Anaxímenes e Heráclito, foram chamados de filósofos da *physis*, ou naturalistas. Para eles, há um ciclo de dinamismo universal em que predomina o princípio do nascer, crescer e perecer.

Quem aprofundou muito bem essa questão foi Heráclito, o Obscuro, nascido em Éfeso entre os séculos VI a.C e V a.C. Conhecido por acreditar que “tudo flui” e pela famosa frase: “Não se pode descer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado, pois, por causa da impetuosidade e da velocidade da mudança, ela se dispersa e se reúne, vem e vai (...)” (REALE E ANTISERI, 2005, p.36).

Se, para Heráclito, tudo flui e tudo se transforma e nada é permanente, para Parmênides sucede exatamente o contrário. Nascido em Eleia, no século VI a.C, o fundador da Escola Eleática escreveu um tratado filosófico em formato de poema, do qual restam apenas alguns trechos. De difícil compreensão, o poema parece representar aquilo que seria o pensamento do filósofo. A história narrada tem o próprio Parmênides como protagonista e uma Deusa que lhe abre as portas para a revelação e o introduz àquilo que seria a explicação do princípio de todas as coisas.

Intitulado “Sobre a natureza”, assim como vários da época, o poema indica que, embora as coisas sejam contínuas, elas são unas e indestrutíveis, ou seja, tudo o que é, apenas é. E para sempre: “Só falta agora falar do caminho que é. Sobre esse são muitos os sinais de que o ser é ingênito e indestrutível, pois é compacto, inabalável e sem fim; não foi nem será, pois é agora um todo homogêneo, uno, contínuo.”¹⁸

Em *Formas do nada*, último livro publicado de Britto, em 2012, há um poema chamado “Eleática”:

¹⁸ Os trechos do poema de Parmênides foram traduzidos pelo Profº Drº José Gabriel Trindade Santos, em 2002. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Da-Natureza-Parm%C3%AAAnides.pdf>> Acesso em 07 jan 2016.

A quintessência do ser
é estar no mesmo lugar
exato, sem se mexer,
até o mundo piscar.

O mundo, porém, não pisca,
e a imobilidade cansa.
Daí que um dia se arrisca
um tímido passo de dança,

e eis então o resultado,
a lógica consequência:
ser (isto é, estar) condenado
a mil anos de imanência.

Mas tem gente que até gosta,
e diz (e eu não contradigo)
que a condição oposta
é que seria o castigo.
(BRITTO, 2012, p.55)

A Escola Eleática, tendo como principais representantes, além de Parmênides, Xenófanos, Zenão e Melisso, pode ser sintetizada no pensamento de que o único conhecimento verdadeiro só é obtido pela racionalidade. Um desses conhecimentos é a constatação de que o ser é perene e inalterável.

Esse poema oferece também um termo utilizado por Aristóteles: a quintessência (para Aristóteles, o éter). Esse seria o quinto elemento, além de fogo, terra, água e ar, e permearia os corpos celestes. Pode também indicar, de maneira mais geral, o princípio ativo de alguma coisa, sua parte mais pura e única¹⁹. Acreditamos, nesse poema, tratar-se da última definição. Mesmo porque, já que o poema se intitula “Eleática”, é possível depreender que a essência que permeia o ser é aquela da imanência, ou seja, a que o impossibilita de transcender e se modificar.

Quando abre-se a possibilidade de o mundo piscar, ou seja, de transitar e se modificar, fechar os olhos por um momento e abri-los no momento seguinte – em que há a passagem do tempo – logo se nota que isso é impossível. O mundo não pisca, não se modifica. O que transforma o estado do ser aqui é o cansaço: “e a imobilidade cansa”. É essa imobilidade que dá abertura para a quebra na estrutura heptassilábica do poema e que se localizará apenas em um verso: “um tímido passo

¹⁹ Verbete “Quintessência”, em ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 2 ed. Martins Fontes, São Paulo: 1998.

de dança”. O tímido passo transparece no acréscimo de mais uma sílaba poética e advém do fato de arriscar uma possibilidade de se estar fora do estado catatônico do ser.

O eu lírico, na penúltima estrofe, iguala as funções ser e estar, ou seja, o existir é a síntese entre o próprio existir e a circunstância em que se encontra. São coisas atreladas. O que quebra essa condição é a quantidade de anos estabelecida para a permanência no mesmo estado: mil anos. Suporíamos ser uma hipérbole e, nesse caso, a condição do ser se torna eterna, ou, em segundo plano, a possibilidade de um limite para um dia transcender, sair da imanência.

Na última estrofe “e diz (e eu não contradigo)” há mais um elemento da filosofia de Parmênides. O princípio da não contradição consiste na impossibilidade de que os contraditórios coexistam. É impossível que haja o ser e o não-ser, ao mesmo tempo. (REALE E ANTISERI, 2005, p.51). Do mesmo modo que, no verso, o eu lírico descarta a possibilidade de discordar da afirmação. Quem poderia fazer isso, talvez, seria a “condição oposta”, de Heráclito que propôs o movimento incessante como motor do mundo, uma eterna dança. Mas seria o movimento um castigo?

Embora estejamos aqui falando na verve secularista de Britto, devemos inserir também o que Solomon (2001) mencionou a respeito da tendência à inação do melancólico. Um dos grandes embates na vida do depressivo é justamente a oposição entre movimento, ação e estagnação, resistência à mudança. No meio desse duelo o melancólico se sente aprisionado, limitado e consumido por essas duas forças.

A voz do eu lírico nesse poema, no entanto, não é lamuriosa e nem se lamenta de nada, mesmo afirmando que a imobilidade cansa. Ao final, o fato de ela não contradizer a oposição, mostra-nos que o mais importante era apenas discutir o assunto, vinculá-lo à terceira pessoa e não tomar nenhuma posição definitiva. Vejamos como isso ocorre em “Ontologia Sumaríssima”, publicado vinte e três anos antes de “Eleática”, em *Mínima Lírica*, de 1989:

Umas quatro ou cinco coisas,
no máximo, são reais.

A primeira é só um gás
que provoca a sensação

de que existe no mundo
uma profusão de coisas.

A segunda é comprida,
aguda, dura e sem cor.
Sua única serventia
é instaurar a dor.

A terceira é redondinha,
macia, lisa, translúcida,
e mais frágil do que espuma.
Não serve para coisa alguma.

A quarta é escura e viscosa,
como uma tinta. Ela ocupa
todo e qualquer espaço
onde não se encontre a quinta
(se é que existe mesmo a quinta),
a qual é uma vaga suspeita
de que as quatro acima arroladas
sejam tudo o que resta
de alguma coisa malfeita
torta e mal-ajambrada
que há muito já apodreceu.

Fora essas quatro ou cinco
não há nada,
nem tu, leitor,
nem eu.
(BRITTO, 2013, p.107)

A ontologia que o poema nos fornece aqui pretende, como indicado no título, ser bem simples. As afirmações do eu lírico e suas breves descrições dão conta de explicar a origem das coisas de maneira categórica. Ele abre a sequência das explicações por meio do dístico inicial: “Umas quatro ou cinco coisas, /no máximo, são reais.” Não está definido aqui se essas coisas são os elementos da natureza, com acréscimo da quintessência /éter de Aristóteles. Nem o próprio eu lírico tem certeza da quantidade delas, delimitando superficialmente com o termo “no máximo”.

Nas seis estrofes seguintes, seguem-se as explicações dessas “coisas”, que são bem diferentes dos elementos da natureza; e, de fato, não é possível saber exatamente quais ou o que são elas. A maneira de descrevê-las restringe-se à adjetivação e nos parece quase uma charada, já que não há nenhuma definição. Poderíamos supor que a primeira, por se tratar de um gás, compreenderia o ar?

Talvez sim. No entanto, as outras coisas vão se tornando de difícil entendimento, como algo agudo, duro e sem cor, ou, na terceira estrofe, algo redondinho, macio, liso e translúcido.

O que mais interessa aqui é que, permeando todas essas descrições, além dos adjetivos, estão também os efeitos das coisas elencadas. A primeira causa a sensação de que no mundo existe uma diversidade de coisas. Ora, se o termo utilizado foi “sensação”, a sentença deixa suspensa a ideia ambígua de que, provavelmente, essas coisas não existam em tanta quantidade quanto imaginamos.

A segunda coisa tem como única serventia “instaurar a dor”, enquanto que a terceira é absolutamente inútil. Note-se que tanto a dor como a percepção de que algo é macio, liso, translúcido, só se tornam possíveis por meio dos sentidos. São eles que delimitam nossa interação com o mundo e fomentam nossa experiência. A fragilidade e a instabilidade dos sentidos, além de nos causarem dor, incômodo, são inúteis, porque não são suficientes para que conheçamos o mundo. Se seguirmos a linha de pensamento discutida no poema “Eleática”, suporíamos que o único conhecimento possível é o que atingimos por meio da racionalidade, e não das sensações que nos provocam os sentidos.

A quarta coisa é mais abrangente e igualmente alcançada pelos sentidos. Ela não parece também ter um nome, já que é comparada a uma tinta. Seria a matéria escura? Não conseguiremos responder. O que fica claro é o fato de que ela se expande por todo o lugar onde, talvez, se encontre um quinto elemento, ou coisa. A incerteza impera em todo o poema: “se é que existe mesmo a quinta”.

A quinta coisa se resume a uma suspeita. Mais uma vez impera a incerteza da existência e da utilidade de todas essas coisas. A única afirmação possível é, novamente, a das sensações que essas coisas nos provocam. Só temos certeza da dor que nos causam, da falta de utilidade delas e mais: se todas essas coisas existem, elas só podem ser o resto de algo que já apodreceu.

A correspondência parcial de algumas rimas internas e externas e a combinação incomum de sons, como em “reais”, no dístico, e “gás” no início da segunda estrofe, ou “suspeita” e “malfeita”, no 6º e 9º versos da penúltima estrofe, parecem indicar de fato a imprecisão, mutabilidade e inconstância da compreensão da ontologia das coisas unicamente por meio dos sentidos. Se assim considerarmos, além das coisas que percebemos por meio deles, não há mais ninguém e nem nada. A explicação que o eu lírico dá ao seu leitor por meio desse poema anula a

existência de ambos. Ora, se pensarmos que os sentidos são dubitáveis e nos restringirmos a seres de sensações, perceberemos a imprecisão também que se estende à própria existência. Caso pensemos como a Escola Eleática sobre a impossibilidade de chegar ao conhecimento racional por meio dos sentidos, nossa existência seria igualmente inviável. Ainda, caso nos voltemos à dialética de Heráclito, em que tudo flui, o fato de as coisas terem apodrecido, passado do tempo de maturação, representa essa dinamicidade do movimento das coisas.

É claro que o poema não toma por definitiva uma ou outra posição filosófica, mas abre espaço para essas interpretações, em especial a que se refere à ontologia discutida do período clássico. O que nos chama atenção aqui é a maneira como o eu lírico se posiciona de modos distintos em “Eleática”, de *Formas do Nada* e em “Ontologia Sumaríssima”, de *Mínima Lírica*. A própria escolha dos vocábulos e o fatalismo com o qual a voz poética entende as suposições de criação das coisas se transformam.

Se no poema mais antigo, “Ontologia sumaríssima”, a compreensão final é a de que o que resta é resultado de algo malfeito, desagradável, mal organizado, o mais recente, “Eleática”, não demonstra esse tipo de preocupação. Sequer apresenta uma posição. Enquanto em “Ontologia Sumaríssima” os adjetivos têm como principal função caracterizar negativamente os elementos que compõem o mundo, em “Eleática” a questão se resume a constatações sobre a imobilidade do ser e o castigo que fica indefinido entre ser o eterno movimento ou a eterna estagnação.

A posição do último eu lírico é mais resignada no sentido de ser menos fatalista e mais preocupada com o fenômeno das coisas em si. A origem e a consequência delas, boas ou más, não parece ser o mais importante. Fica aqui também o lembrete de que para o melancólico tanto é possível a preocupação constante e profunda, quanto a completa indiferença com relação aos fatos da vida. A abrangência do sentimento possibilita ampliar o entendimento da melancolia em toda a trajetória e posicionamento do poeta e do eu lírico.

Assim como em *Mínima Lírica* e *Formas do Nada* o tema da ontologia se repetiu, mesmo se de formas distintas, o mesmo acontece com o *memento mori*, tanto em *Liturgia da matéria*, quanto em *Trovar Claro*, de 1997. Vejamos se a compreensão do eu lírico sobre o mesmo tema se entrelaça à visão apresentada anos antes e de que maneira ele faz isso:

II

Luz frágil que brota no breu
e num rápido relance dá forma
e cor e corpo às coisas todas,

luz que se apegua o pouco que pode
às aparências, acredita piamente
no sonho de substância que secretam,

luta com todas as parcas forças
contra o conforto de apagar-se enfim
por trás de duas implacáveis pálpebras.
(BRITTO, 1997, p.111)

O poema de Britto evoca aqui dois temas já apresentados: o *memento mori* e a laicização, ou seja, a postura do eu lírico de desvincular os fenômenos de uma figura superior. A luz que brota do escuro tem uma característica peculiar, é frágil. Essa fragilidade é bem sinalizada pela dificuldade que ela apresenta ao tentar sair de um lugar e atravessar o outro: os termos “brota” e “breu”, a dupla combinação das consoantes “b” e “r” que resultam na oclusão inicial, representam bem a dificuldade e a fragilidade da luz que tenta sair de algum lugar obscuro.

Da mesma forma, a sequência “rápido” e “relance”, em que o fonema “r” não encontra obstrução, indica a posterior facilidade com que essa luz, antes dificultosa, se expande e se apegua às coisas. O apego, no entanto, se dá de forma superficial.

O mundo se apresenta de acordo com a intensidade dessa luz, a qual dá forma e destaque aos objetos que acreditamos ver com clareza. A advertência do eu lírico está em mostrar que somente as aparências é que se destacam, e que a essência dessas coisas, ou melhor, a substância delas está em um plano que não é o do real. É um sonho, uma ilusão acreditar que o mundo se apresenta a nós com clareza.

Nas duas primeiras estrofes vemos que o tema da ontologia, do entendimento dos fenômenos, é mais discutido. O *memento mori* que intitula o poema irá aparecer na última estrofe, ponto em que a luz demonstra sinais de fraqueza, por mais que se apegue ainda às coisas com a intensão de permanecer. É interessante que nessa mesma estrofe, no segundo verso, a palavra “conforto” seja utilizada em oposição à “luta com todas as parcas forças”, do primeiro verso. Por que lutar contra o conforto? Porque não parece haver outra possibilidade que não o fim, o apagar das pálpebras, que faziam a vez de entradas dessa luz.

A persona cética do eu lírico é bastante eficaz em aliar a lembrança do perecimento ao acaso da criação. Essa é uma constante em seus livros e mote de diversos poemas. Mais uma vez ela nos mostra o caminho de entendimento de tais poemas, pois provoca a sensação de que o homem é responsável por aquilo que vê, ele é quem dá forma e sentido às coisas. A luz frágil que brota do breu nada mais é que a luz que sai de nossos próprios olhos. Ela é a responsável por atribuir as qualidades àquilo que enxergamos. No entanto, a visão nada mais é do que um sentido, destituído de verdade completa. Ainda assim, é impossível nos libertarmos dela e, mais, por mais que o eu lírico tenda a prezar um entendimento racional das coisas, ele também parece admitir que os sentidos são as únicas ferramentas que temos para interagir com o mundo exterior. O que nos leva a compreender que na poética de Britto nunca conseguiremos atingir a verdade das coisas. Elas simplesmente são, como fenômenos, para os quais damos qualidade e atribuímos noções, e nada mais do que isso. Os sentidos que atribuímos às coisas também são efêmeros, assim como nós.

Essa visão que emerge do homem para o mundo pode conversar intimamente com o poema “Tatuagem”, de Wallace Stevens.

Os dois poemas, embora falem da luz e da percepção dos fenômenos, vão um de encontro ao outro se repararmos que, em Britto, a visão e as formas que ele fornece partem do homem. Já em Stevens a luz vem de fora. De qualquer forma, em Stevens, a luz também é frágil, já que tateia vagarosamente como uma aranha, mas ela cria formas mais definitivas, como a teia que interliga as coisas e parece forte do ponto de vista da aranha, mas frágil para quem a vê. A luz que adentra os nossos olhos também nos devolve as impressões que temos das coisas. Aquilo que há dentro em nós faz parte do que enxergamos por fora.

Tatuagem

A luz lembra uma aranha.
Caminha sobre a água.
Caminha pelas margens da neve.
Penetra sob as tuas pálpebras
E espalha ali suas teias –
Duas teias.
As teias de teus olhos
Estão atadas
À carne e aos ossos teus
Como a um caibro ou capim.
Há filamentos de teus olhos

Na superfície da água
E nas margens da neve.²⁰

O que enxergamos também parece ser definitivo como uma tatuagem, tal qual indica o título do poema. Mas estamos limitados por essa luz, que parece clarificar e esclarecer, mas nos limita a uma imagem única e cria um caminho de ir e vir, entre a visão e o objeto observado. Assim como no poema de Britto, em que a luz é frágil e com pouca força tenta se sustentar, em Stevens a luz chega apenas à superfície da água e às margens da neve. Não é mais profunda do que isso. Pode-se concluir que o máximo que podemos atingir é a sensação de visão, o aparente e perfunctório.

Esse poema também confirma a posição da persona poética brittiana, que tende a ver o homem como único responsável pela visão que ele pode ter das coisas. Em nenhum momento a visão do outro atravessa o mundo que ele enxerga – ao menos nos poemas que analisamos até então. O que fica claro é o fato de que enxergamos no mundo aquilo que somos e o que somos é responsabilidade nossa. É uma posição, na verdade, bastante existencialista. Tanto no sentido de inserir o homem em uma posição de artífice, quanto na ideia de desvincular a existência de um propósito transcendental. O registro, longe de parecer fatalista ou dramático, é algumas vezes indiferente ou resignado. Em alguns poemas ele parece mais intenso, mas o rumo que se observa na trajetória das obras, de 1982 até 2012 é o de uma tendência mais à resignação do que ao inconformismo.

A resignação, que entendemos aqui como uma das características da melancolia em Britto, qual seja, a conformação com o seu estado, a aceitação das coisas como elas se apresentam, aparece no poema III, de “Três tercinas”, do livro *Macau*, de 2003.

Nunca ser ninguém nem nada,
porém deixar-se estar no tempo
como se a vida fosse água,

como quem bóia à flor da água
sem rumo, sem remo, sem nada
além de sono, tédio e tempo,

²⁰ “TATTOO: The light is like a spider. /It crawls over the water. /It crawls over the edges of the snow. /It crawls under your eyelids /And spreads its webs there – /Its two webs. /The webs of your eyes /Are fastened /To the flesh and bones of you /As to rafters or grass. /There are filaments of your eyes /On the surface of the water /And in the edges of the snow.” Tradução de Paulo Henriques Britto disponível em: < <http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/seis-poemas-de-wallace-stevens> /> acesso em 05 jan 2016

senhor de todo o espaço e o tempo,
 munido só de pão e água
 e, sem precisar de mais nada,

beber sua água enquanto é tempo.
 E, depois, nada.
 (BRITTO, 2003, p. 25)

Diferente das discussões anteriores, de uma visão cética a respeito dos fenômenos, o assunto aqui é mais relacionado ao ser enquanto sujeito do existir. Essa reflexão é demasiado tensa, tanto no tema, quanto na estrutura poética. O fato de o poema estar dentro de um ciclo chamado “tercina” nos mostra a tensão localizada nos versos que agruparam mais ritmos do que suportariam. O termo advém do universo musical e se refere à inserção de três notas em um curto espaço de tempo. No caso desse poema, octossilábico, vemos que os acentos não estão nas habituais na 4ª ou 8ª, ou ainda em 2ª, 5ª e 8ª sílabas. O ritmo nos obriga a ler e entender o poema de maneira diferente. Por ser acentuado de maneira inconstante, cria a possibilidade de lê-lo com quatro acentos em um único verso, como “além de sono, tédio e tempo” ou “beber sua água enquanto é tempo”.

O ritmo do poema, que agrupa movimentos a mais do que os esperados, e a repetição das palavras “nada”, “água” e “tempo” criam uma tensão entre a dinamicidade das coisas e a estagnação delas. É possível também compreender que a reiteração dessas palavras atue como um eco, sempre destinado a ser apenas uma reprodução do mesmo som, até desaparecer. Assim como a existência: permeada de elementos, mas repetitiva e cansativa.

A água aqui, igualada à vida, não é um elemento de movimento, de correnteza que conduz a um caminho. A existência é a constatação de que a água existe, mas a essência é indefinida, pois ela boia, ou seja, não há determinação ou predefinição do que poderemos ser. “Nunca ser ninguém, nem nada” são apenas estados que abrangem o tempo inserido no poema, repetido a cada estrofe. A indefinição do destino fica clara quando, na letargia do tempo, o eu lírico propõe que não se estabeleça uma rota: “sem rumo, sem remo, sem nada. ” O termo “nada” aqui assume uma conotação interessante e pode ser entendido tanto como a ausência de sentido ou propósito, quanto como a terceira pessoa do presente do indicativo do verbo nadar, nesse caso representando movimento. O “sem” na frente do termo, já descarta a possibilidade do verbo nadar, e, por óbvio, deslocar-se.

Os atributos que restam àquele que se presta ao ato de boiar são apenas “sono, tédio e tempo”. Mais uma vez, relembremos Solomon (2001) e as características imputadas ao depressivo: alguém que prefere a inércia ao movimento, a estagnação à mudança e prolonga o seu tempo preenchendo-o com tédio.

Também assume significados importantes para a compreensão do poema a palavra “tempo”. Em alguns momentos ela atua como um termo que marca a amplitude que é superior à própria existência. O “estar no tempo”, nos localiza em algo muito maior do que nós mesmos e transforma o termo em um substantivo quase próprio. Em um segundo momento, ele se torna algo possível de ser possuído, ou seja, no verso “além de sono, tédio e tempo”, a proposta é que a munição do ser, os atributos pertencentes a ele são exatamente esses. É possível então tê-lo “em mãos” e estender-se com ele, como dito, prolongando o tédio e o sono. Isso se confirma na terceira estrofe, em que o sujeito se transforma em senhor, não só do espaço, mas também do tempo, assumindo, novamente, a posição de artífice e de responsável por si, lembrando a posição existencialista de Sartre. Esse tempo só dará mostras de diluição quando, no penúltimo verso, ele se assemelha ao da ampulheta. A expressão “enquanto é tempo”, dá-nos a sensação de que ele está se esgotando.

O dístico que arremata o poema nos deixa dúvida quanto à última possibilidade de entendimento do “nada”. Enquanto nas estrofes anteriores ele pareceu deixar claro que boiar e optar pelo nada, pela imobilidade, era o mais viável, no último verso, o esgotamento do tempo parecer incentivar a transformação da apatia em ação, transitando o “nada” de substantivo para verbo. Outro verbo reforça essa ideia: “beber”, nos levando à conclusão de que beber da água, da própria vida, é o que devemos fazer antes que o tempo se esgote.

A oposição entre ação e inação é novamente abordada em *Tarde*, de 2007, no poema “Balanços”:

Como saber sem tentar?
Como tentar se é tão fácil
conformar-se de saída
com a ideia de fracasso?

Pois fracassar justifica
O não se ter nem sequer
Admitido não querer-se

Aquilo que mais se quer.

É um beco sem saída,
mas sempre é melhor que a rua:
mais estreito. Acolhedor.
Vem, entra. A casa é tua.
(BRITTO, 2007, p.15)

Os poemas de Britto são bem estruturados seja na forma, que combina com a intenção do poema, seja na ambiguidade com que nos deparamos frente a algumas palavras. O termo “saber”, apresentado no primeiro verso, nos faz pensar em duas possibilidades: a do entendimento, por consequência, da sabedoria, e a do gosto de provar algo, sentir. Em ambos os casos a experiência trilha caminhos diferentes, um por meio da racionalidade e outro por intermédio dos sentidos. Bem sabemos que o eu lírico tende mais ao caminho da razão do que o da emoção, mas ele também não descarta a dúvida entre ambos em alguns momentos.

Independente do caminho escolhido, o medo é o mesmo: o de fracassar. Saber, provar o gosto do fracasso já aparece como uma das primeiras possibilidades antes mesmo de se impetrar alguma ação para o que quer que seja. Esse medo que imobiliza, paralisa é também descomplicado e espontâneo. Ele aparece como primeira escolha daqueles que temem alguma atitude e é absolutamente importante por dar, ironicamente, uma sensação de segurança. O medo, ao mesmo tempo que provoca incômodo, também protege, por exemplo, de entrar na seara do desconhecido e do perigoso.

Solomon (2001) em vários momentos menciona que a depressão está aliada a um medo irracional, inexplicável e que impede o sujeito de fazer as atividades mais simples do cotidiano. Podemos entender esse medo como uma sensação que vem antes da escolha e que nos provoca angústia? Jean-Paul Sartre em *O ser e o nada* diferencia medo de angústia, afirmando que o medo só é possível diante de seres do mundo, enquanto que a angústia é proveniente do próprio sujeito. Só posso sentir angústia diante de minhas aflições interiores (SARTRE, 2011, p.73).

Esse é o sentimento que permeia a paralisia do eu lírico de *Balanços*, a angústia. O mesmo sentimento que acomete o professor Antoine Roquentin, de *A Náusea*, a qualquer momento do dia. Roquentin e a persona poética em questão têm algumas coisas em comum. Além de sentirem a aflição que precede a escolha, a angústia – no romance chamada de “náusea” –, também tomam por posição a resignação e a aceitação da própria condição:

Não posso dizer que me sinta aliviado nem contente; pelo contrário, estou esmagado. Somente atingi o meu fito: sei o que queria saber; compreendi finalmente tudo o que me vem sucedendo desde o mês de janeiro. A Náusea não me abandonou, e não creio que me abandone tão cedo; mas deixei de sofrer com ela, não se trata já duma doença nem dum acesso passageiro: a Náusea sou eu. (SARTRE, 1963, p. 211)

Assim como na obra de Sartre, o eu lírico, mesmo tendo noção da importância da mobilidade e da escolha, opta por não escolher, o que não deixa de ser uma escolha. O medo do fracasso é o que o detém. Ocorre que esse medo é absolutamente irracional, porque o objeto, ou a situação a ser temida, é desconhecida. Além disso, fica claro aqui que não se trata de medo, e sim de angústia. Aquela que precede uma falha que sequer aconteceu.

O ato da escolha parece, ele mesmo, resguardar o fracasso antecipado, já que acaba por não acontecer. Essa atitude provoca a anulação do princípio da vontade. O sujeito se engana tentando camuflar a própria vontade de escolher “aquilo que mais se quer”, omitindo para si o desejo.

O “beco sem saída” metaforiza essa sensação, sintetizando o sentimento nessa imagem e nos mostrando que, como em um beco, há dois caminhos: o que dá saída para rua é amplo e aberto, enquanto que o fim do beco é fechado e encerrado em si. Por fim, o eu lírico oferece o acolhimento que um lugar estreito fornece, sente-se acolhido pela própria atitude de não agir e conforma-se com isso ampliando essa sensação ao leitor e abrangendo esse sentimento.

A noção de resignação e aceitação da contingência da própria existência está presente também em *Formas do nada*, de modo mais intenso do que nas outras obras. Um eu lírico cada vez mais maduro se desenvolve e aparece em poemas como esse:

Circular

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.
Pois é. Esta não é a primeira vez.

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.
O que você fizer não muda coisa
alguma. Perda de tempo dizer

o que quer que você tenha a dizer.
 Mesmo parecendo que desta vez
 algo de importante vai ter lugar,
 não caia nessa: é sempre a mesma coisa.

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
 ou simplesmente se contradizer.
 Melhor calar-se para sempre, em vez
 de ficar o tempo todo a alugar

todo mundo, sem sair do lugar,
 dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
 que nunca foi necessário dizer.
 Como faz este poema. Talvez.

(BRITTO, 2012, p.12)

Circular é uma palavra que podemos entender como tendo mais de um sentido aqui. O primeiro deles seria o documento, normalmente utilizado em grandes repartições, para anunciar a um grupo de pessoas informações importantes. O segundo sentido, seria, claro, o de movimento de repetição, que encontraria o fim no próprio começo. Tal qual o uróboro, a serpente que morde a própria cauda.

A imagem de algo que se eterniza fica estampada na escolha das palavras que se repetem em todas as estrofes: “algum lugar, “mesma coisa”, associadas a outras expressões como “prestes a dizer”, “coisa alguma”, “coisa com coisa”. O eu lírico, ao mesmo tempo em que organiza de maneira lógica esses termos, pois, de fato, nos dá a sensação de circularidade, também se propõe a dar uma espécie de anúncio importante, para que todos saibam da aparente inutilidade do dizer e do fazer.

A originalidade que seria pertinente à essência de cada indivíduo é, estrofe por estrofe, desconstruída. Mesmo os caminhos e as escolhas mais díspares não causam efeito algum e, nesse sentido, Michel de Montaigne já havia alertado em seus *Ensaíos* que, quer nos cuidemos prudentemente, quer sejamos irresponsáveis, teremos todos o mesmo destino. A visão do filósofo, no entanto, tem certo “quê” otimista, pois sugere que vivamos bem e em conformidade com os valores cristãos. No caso de “Circular” a intenção parece ser a de mostrar que mesmo as atitudes são tão estafantes que todas as escolhas que o sujeito fizer não poderão ser sequer divididas em banais ou complexas, já que são todas destituídas de sentido e propósito.

A insistência do poema em demonstrar indiferença com relação à originalidade dá claras mostras de resignação. Vejamos como Fernando Pessoa registrou esse sentimento em *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*:

Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se, ser vencido. Por isso toda a vitória é uma grosseria. Os vencedores perdem sempre todas as qualidades de desalento com o presente que os levaram à luta que lhes deu a vitória. Ficam satisfeitos, e satisfeito só pode estar aquele que se conforma, que não tem a mentalidade do vencedor. Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre. O melhor e o mais púrpura é abdicar. O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de jóias.²¹

Pessoa diz que “conformar-se é submeter-se”. Mas o que isso poderia significar? Submeter-se a quem ou a quê? Direcionando essas perguntas ao poema em questão, entenderíamos que conformar-se é se entregar à noção de que nossa existência nada tem de especial e sublime e que “o beco sem saída”, do poema analisado anteriormente, é a melhor escolha para aqueles que têm apreço por essa ideia. Assim como o poeta português, o eu lírico de “Circular” parece aconselhar o interlocutor da importância do reconhecimento de resignação. Para Pessoa, resignar-se é ocupar lugar de vencedor, daquele que, de uma vez por todas, entendeu que a mais refinada sabedoria que podemos atingir é a da conformação com falibilidade da existência. De igual forma, o eu lírico nos leva a um entendimento semelhante. A exceção se encontra no fato de que, no poema, ser vencedor ou perdedor não fará diferença alguma. Vemos aqui o grau de resignação elevado a sua máxima potência e, por conta disso, devemos repensar algumas afirmações feitas em alguns poemas a respeito da abordagem existencialista sartriana.

Sabemos que o existencialismo ateu nada tem de resignado. Pelo contrário, o engajamento que Jean-Paul Sartre propõe vai de encontro a qualquer tipo de conformação:

²¹ Material disponível em <<http://arquivopessoa.net>> acesso em 10 jan 2016 e retirado de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

Portanto, é insensato pensar em queixar-se, pois nada alheio determinou aquilo que sentimos, vivemos ou somos. Por outro lado, tal responsabilidade absoluta não é resignação: é simples reivindicação lógica das consequências de nossa liberdade. O que acontece comigo, acontece por mim, e eu não poderia me deixar afetar por isso, nem me revoltar, nem me resignar. (SARTRE, 2011, p.678)

Formas do nada é, possivelmente o livro mais resignado de Paulo Henriques Britto, e o que menos existencialista parece ser. Em “Horácio no Baixo (Odes I, 11)” , por exemplo, temos os seguintes versos que confirmam essa tendência: “Tentar prever o que o futuro te reserva / não leva a nada (...) O melhor é aceitar o que de bom ou mau acontecer (...)” (BRITTO, 2012, p.23). Também em “Cinco sonetos frívolos”, mais um lembrete: “só que não há nada a lembrar, a não ser / a suma importância de não se ter / nada a lembrar, nada que valha a pena” (BRITTO, 2012, p. 25). Em última análise, não seria possível aproximar a filosofia existencialista da persona poética de *Formas do Nada*. Sartre é enfático ao afirmar que o próprio ato de reclamar constitui insensatez e, qualquer que seja a nossa lamentação, somos os únicos responsáveis por ela. E por se tratar de um incômodo que fere o “eu”, a atitude correta seria a de agir e não a de se conformar.

Os poemas acima apenas confirmam a forte tendência resignada constante nesse último livro. Por mais que os anteriores também indicassem indiferença, em *Formas do nada* ela aparece com crescente intensidade. Em “Circular” a posição aconselhadora, que sugere a existência de um outro, por conta do uso do pronome “você”, descaracteriza em especial a originalidade do “dizer”, tanto de si quanto do leitor, seja quem ele for.

Na primeira estrofe, a ideia do “dizer”, de falar, já é destituída de importância, porque no próprio pensamento ela já é repetitiva e obsoleta. Os atos de pensar e de pronunciar são igualmente desnecessários, e isso ocorre a todo o momento. O tempo assume um caráter equalizador se observamos a veemência dos versos: “Esta não é a primeira vez”, “Perda de tempo dizer”, “Melhor calar-se para sempre, em vez /de ficar o tempo todo a alugar”, “dizendo sempre, sempre, a mesma coisa”.

A amplitude que o tempo assume, mais de uma vez durante essa análise, pode residir no fato de que, para o melancólico, ele é sempre duro, estagnado e, ao mesmo tempo, repetitivo. Não há progressão, apenas insistência nas mesmas

coisas. Se todos pensam, dizem e fazem as mesmas coisas, a passagem dos momentos fica comprometida, e nos perdemos em um limbo temporal.

A originalidade que figuraria como um salto de distinção serve apenas como artificialismo, e a proposta, então, é a de “calar-se para sempre, em vez / de ficar o tempo a alugar. ” Assim, todos os degraus que as pessoas almejam ascender, títulos ou honrarias, por exemplo, são apenas os mesmos ornamentos às mesmas coisas, que todos, durante todo o Tempo, já fizeram ou pensaram. O “nada se transforma”, de Parmênides dá novamente ares de persistência. Em especial nos versos “Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa /ou simplesmente se contradizer. ”

O que nos intriga é são os últimos versos do poema, em especial, a presença do advérbio “talvez”. A insistência e determinação do eu lírico em reforçar a inutilidade da diferença é quebrada pelas últimas palavras. A introdução da dúvida a respeito de tudo o que foi afirmado deixa o próprio poema falar por si, ou seja, todas as afirmações feitas se confirmam com o uso de “talvez” porque ele relativiza todos os versos anteriores, como estava sendo feito até então.

9 PESARES DO EU

O próximo ciclo de análises consiste em entender a outra verve melancólica da poética brittiana, qual seja, os vários pesares, queixas, reflexões por vezes arrependidas ou conformadas, sobre o próprio “eu”. Assim como nos poemas anteriores, em que há uma progressão no sentido da resignação, aqui podemos notar coisas semelhantes. O entendimento sobre si e a relação pesarosa com o passado, aos poucos se transforma em conformação e, podemos inferir, ar de maturidade.

Em *Liturgia da matéria*, o poema “Balancete” é o primeiro exemplo disso:

Balancete

Antes quis ser normal.
Como todo mundo, quis ser todo mundo.
Até a estupidez alheia me era santa,
por ser raiz dessa felicidade besta
de quem só sabe ser feliz.

Nisso fracassei, como tantos outros.
Fabriquei outros projetos, bebi de um trago só
o esterco do ridículo, e constatei
que o gosto era de mel.

O mel enjoa. Hoje sou quase puro,
quase honesto, competente, estúpido
como toda gente, o espelho exato
do que não quis, ou pude, ou soube ser.
Falhei até no fracasso. Agora o jeito
é me encarar de frente
e me reconhecer.
(BRITTO, 2013, p.39)

A questão das escolhas e do fracasso foi bastante trabalhada no poema “Balanços”, em *Tarde*, de 2007. Aqui estamos tratando de um poema publicado em 1982, momento em que o poeta já despontava como criador de uma persona poética pessimista-conformada.

Desejo inicial e constatação do fracasso estão presentes nos dois poemas. Querer e acreditar piamente na impossibilidade de realização de seus desejos são típicos de um sujeito angustiado. O temor que precede a escolha é, por vezes, mais apavorante do que as consequências delas; esse foi o mote de “Balanços”. Em

“Balancete”, ao avaliar os saldos pendentes de sua vida, o eu lírico se depara com algo que ele não quis ser, mas acabou sendo.

As lembranças e o passado, de modo geral, são um grande entrave na vida do melancólico. Os fantasmas de si próprio que o visitam no presente é que são responsáveis por maculá-lo e relembrá-lo de todas as possibilidades que ele poderia ter desenvolvido enquanto sujeito e, por algum motivo, não pôde. A insistência nesse passado é tão ativa que o tempo, mais uma vez, toma dimensões diferentes e engloba presente, passado e futuro e um único e doloroso momento. O “eu” do passado sofria tentando projetar um espectro de futuro, que ele já temia. No presente, a junção dessas duas etapas evoca um inicial sofrimento que depois se transforma em conformação. Andrew Solomon, não em uma explicação técnica mas sim relatando a própria experiência, afirma que “Na depressão, tudo o que está acontecendo no presente é a antecipação da dor no futuro, e o presente não mais existe” (SOLOMON, 2001, p. 28).

O autor prossegue:

“Acho o passado, a realidade da passagem do tempo, tremendamente difícil (...) Esbarro nos prazeres passados o tempo todo, e esses prazeres são para mim muito mais difíceis de enfrentar do que as dores passadas. Pensar num tempo negro que passou: bem, sei que o estresse pós-traumático é um mal terrível, mas para mim os traumas do passado estão piedosamente distantes. Os prazeres do passado, porém, são duros. A lembrança dos velhos tempos com as pessoas que não estão mais vivas ou que não são mais quem eram: daí vem a pior dor atualmente. Não me façam lembrar, digo para os restos dos prazeres passados. A depressão pode facilmente ser a consequência tanto do excesso que foi alegre quanto do excesso que foi horrível. Existe o estresse da pós-alegria também. O pior da depressão está num momento presente que não consegue escapar do passado que idealiza ou lamenta. (SOLOMON, 2001, p.95-96)

Esse relato é bastante importante e entra em consonância com a análise do poema porque em ambos não sabemos exatamente quais são as aflições. O que gera a angústia e, por consequência, parece gerar indiferença e depressão é o fato de que toda e qualquer lembrança, feliz, neutra ou triste, machuca o atual estado da pessoa. No poema, por exemplo, o eu lírico só desejava ser normal, por mais que essa normalidade fosse estúpida.

No quarto verso da primeira estrofe, a vinculação entre felicidade e estupidez relembra o poema, presente no mesmo livro, “Duas bagatelas (II)”, em que o poeta parece explicar o que é de fato uma felicidade besta:

Então viver é isso,
é essa obrigação de ser feliz
a todo custo, mesmo que doa,
de amar alguma coisa, qualquer coisa,
uma causa, um corpo, o papel
em que se escreve,
a mão, a caneta até,
amar a negação de amar,
mesmo que doa,
então viver é só
esse compromisso com a coisa,
esse contrato, esse cálculo
exato e preciso, esse vício
só isso.
(BRITTO, 2013, p.34)

Ser feliz surge como um imperativo nos dois poemas. E nos dois casos trata-se de um tipo de felicidade superficial, a de ser normal ou a de se apegar a objetos supérfluos talvez com a intenção de se sentir parte de um todo, aceito e acolhido. Esses atos aparentemente inocentes são aqueles que também mais oprimem alguém em depressão. Querer que a felicidade esteja embutida em qualquer espaço e não encontrá-la em lugar algum é, para Solomon, uma das grandes causas da medicalização desmedida – mais uma tentativa de buscar a felicidade a qualquer custo: “Enquanto isso, na outra ponta do espectro, pessoas que supõem que a alegria é seu direito inato engolem uma montanha de comprimidos numa tentativa fútil de aliviar os desconfortos suaves que acometem a todos” (SOLOMON, 2001, p.26).

Em “Balancete” o eu lírico já percebe que a “felicidade besta” nem vale a pena, por mais que ele a tenha buscado um dia. A busca por ser normal e, portanto feliz, fracassa. No entanto, não é nesse ponto que ele se conforma: sua motivação ainda o capacita a criar outros projetos que, depois, ele constata terem malogrado também. Os versos seguintes a essa conclusão fornecem ao leitor uma outra ideia do que é o ridículo e o fracasso: “(...), bebi de um trago só / o esterco do ridículo, e constatei / que o gosto era de mel.”

Ora, note-se que o eu lírico não é pessimista a ponto de atribuir qualidades negativas ao próprio fracasso. O ridículo a que somos submetidos depois de provar

o fracasso faz com que fiquemos chafurdando nele, porque o gosto, de fato, não é ruim. É de mel. Ficamos um bom tempo nele, acomodados, até que o doce excessivo faça com que dele nos desprendamos. Assim, ter fracassado e ter até provado um gosto que não é tão ruim, faz com que o eu lírico conclua ser um “quase” em todas as suas qualidades.

Ter saboreado o esterco do ridículo e depois desistido conduz à compreensão de que nem o estado de fracasso ele conseguiu suportar. O desejo de querer ser completo, talvez normal, não pode ser realizado. Ele não consegue se localizar em polos distintos, não é totalmente feliz e triunfante, por outro lado, sequer teve êxito em ser um completo fracassado. O sentimento que o incomoda é semelhante ao de Álvaro de Campos, em “Esta velha angústia”:

Mal sei como conduzir-me na vida
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar entre,
Este quase,
Este poder ser que...,
Isto.
(...)
Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
Por exemplo, por aquele manipanso
Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
Era feiíssimo, era grotesco,
Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
Júpiter, Jeová, a Humanidade —
Qualquer serviria,
Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?²²

A certeza de ser alguém ou algo que possa, ao menos, ser identificado é o saldo negativo do balancete. O “quase” de Britto e o “quase”, “poder ser que...” do heterônimo Álvaro de Campos têm apenas uma diferença. Enquanto o português finaliza seu poema desejando a existência de uma divindade ou fundamento sobre o qual possa se apoiar e tirar o peso da responsabilidade da própria existência, a persona brittiana sequer considera uma possibilidade para além do fracasso.

Não há justificativa, ele é responsável por quem se tornou, num tom existencialista, mas desfaz essa perspectiva a partir do momento em que se conforma com isso: “agora o jeito é me encarar de frente / e me reconhecer”. O

²² Os poemas de Fernando Pessoa estão compilados e disponíveis em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2579>> acesso em 15 jan 2016

verbo reconhecer arremata o poema com a sensação não de que ele vá investigar o que possa ter dado errado, mas sim de que vai encarar a si com complacência. Nesse sentido, há aqui um eu lírico mais voltado à filosofia montaigniana, pois de nada nos adiantará desesperar, o fim de todos é sempre o mesmo.

O passado é o fantasma novamente em “Queima de arquivo”, de *Mínima Lírica*:

Houve um tempo em que eu amava
em cada corpo o reflexo
do que eu queria ter sido.
No fundo do sexo eu buscava
o meu desejo perdido.

Acabei achando o outro
que em mim mesmo destruí.
Foi fácil reconhecê-lo:
de tudo que vi em seu rosto
somente o ódio era belo.

Esse morto adolescente
implacável e virginal
não me perdoa a desfeita.
Não faz mal. Eu sigo em frente.
Nem tudo que eu fui se aproveita.
(BRITTO, 2013, p.80)

O processo de queima do arquivo pessoal pode ser comparado à variação rítmica do poema: leves alternâncias entre hexassílabos, heptassílabos e octossílabos. As chamadas que aos poucos vão se desenhando nos versos do poema falam novamente da impossibilidade, para o eu lírico, de ter sido alguém, e mais uma vez atuam como o estudo da anatomia de sua melancolia. Além disso, a própria estrutura rítmica do poema, em que todas as últimas palavras dos segundos versos rimam internamente com os quartos versos (reflexo / sexo; destruí / vi; virginal / mal), indicam e reforçam o ato de investigação interior, de fora para dentro, de busca. O processo de revirar documentos, arquivos escondidos no mais recôndito espaço do ser provocam a lembrança de outro eu, há muito perdido, e que deixou apenas o ódio como marca. No entanto, a tensão da investigação é rompida quando a resignação montaigniana aparece: “Não faz mal. /Eu sigo em frente. /Nem tudo que fui se aproveita”. Sobre o assunto, o filósofo francês concluiu: “Onde quer que vossa vida acabe, ela está toda aí. A utilidade do viver não está na duração: está no uso que dele fizemos.” (MONTAIGNE, 2013, p.81).

Nesse poema tem-se também a introdução do outro como constituinte do próprio eu lírico. Na primeira estrofe, a cobiça camuflada de pulsão sexual era responsável por projetar nele a vontade de se espelhar, igualar-se a alguém e, a cada coisa admirada, introjetá-la em sua própria constituição. Vê-se aqui que o desejo sexual não tem a intenção da busca pelo prazer físico, ele é indicativo de um subterfúgio, uma maneira de se camuflar em outros corpos para, talvez, não enxergar a própria nudez.

No decorrer da busca, o acaso, sugerido pela expressão “acabei achando”, reflete, na verdade, a atitude descrita na primeira estrofe, ou seja, toda a paixão imputada no desejo de se entregar sexualmente para capturar no outro partes para si, retorna em ódio vestido de arrependimento.

Poderíamos dizer que na melancolia o ato de se arrepender é uma constante. Lamentar e se culpar por atitudes e palavras já foi apontado por Solomon como uma das características essenciais do estado depressivo. Há um cansaço cíclico decorrente do processo de lembrança dos “eus” que de fato existiram e dos “eus possíveis”. Enxergar o adolescente do passado com o olhar do adulto de hoje e, dentro dessa inserção, imaginar o oposto, ou seja, rememorar o adolescente da época e, por meio dele, enxergar o adulto de hoje, pode ser um processo complexo e doloroso.

Como dito, passado, presente e futuro vivem em constante interação e criam uma dinâmica de autoflagelamento. No *Livro do desassossego* de Bernardo Soares /Fernando Pessoa, esse processo é semelhante ao da persona brittiana: “o cansaço de ter tido um passado, o tédio de viver o presente, e o desassossego de ter que ter um futuro. Mas tanto me esforço que fico todo no presente matando dentro de mim o passado e o futuro” (PESSOA, 1982, p.292)

O ajudante de guarda-livros talvez tenha traduzido melancolia no nome “dessassossego”, já que seus problemas com a temporalidade e sua localização existencial nela, também são dignas de problematização:

Vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já o não tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade de nada. Não tenho esperanças nem saudades. Conhecendo o que tem sido a minha vida até hoje — tantas vezes e em tanto o contrário do que eu a desejara —, que posso presumir da minha vida de amanhã senão que será o que não presumo, o que não quero, o que me acontece de fora, até através da minha vontade? Nem tenho nada no meu passado que relembre com o desejo inútil de o repetir. Nunca fui senão um vestígio e um simulacro

de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. (PESSOA, 1982, p.186)

O fim do trecho de Soares combina bem com o fim do poema de Britto: “há um virar de página e a história continua, mas não o texto” e “Não faz mal. Eu sigo em frente /Nem tudo que fui se aproveita”. No final das contas, depois de toda a dramática queima de arquivo, com direito a ódio vindo do passado, a conclusão é a de que a história continuará, nem tudo é digno de registro. Para ambos, tanto faz.

Em *Trovar Claro* a questão toma outro rumo e vemos um pouco de melancolia filosófica junto de uma reflexão sobre si. As reflexões sobre o eu se tornam motivos adjacentes de um livro em que a tendência é maior para a discussão do discurso metalinguístico. Dessa forma, temos que enxergar o lamento na voz de um ser que é poeta.

Sonhetilho de verão

Traído pelas palavras.
O mundo não tem conserto.
Meu coração se agonia.
Minha alma se escalavra.
Meu corpo não liga não.

A ideia resiste ao verso,
O verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.
Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia.
(BRITTO, 1997, p.81)

Entender o lamento na voz de um poeta exige uma percepção diferente, pois as palavras aqui é que são o ponto de partida para qualquer reflexão. O “eu” é visto e esmiuçado em detrimento das palavras e da função delas. Como já fica claro nesse poema, vida e escrita se entrelaçam fazendo com que seja impossível determinar se o pesar advém do fracasso do poema ou do mundo.

Mas o que poderia fracassar em um poema que parece estrategicamente estruturado para resultar em heptassílabos? Seria o fato de os acentos estarem

posicionados em lugares não habituais (3ª e 5ª), e caírem nas segundas sílabas e, ainda mais, na 5ª? Não acreditamos que a questão seja aqui a de um simples drama formal. Mesmo porque esse proposital deslocamento das sílabas nos dá a leve impressão de um descompasso entre conteúdo e forma do poema, desejo e realidade.

Esse é um dos poucos poemas em que o aspecto emocional do eu lírico aparece, pelo menos nessa análise. O embate entre razão e emoção está associado à luta do poeta com as palavras, diante das quais ele já se sente derrotado, traído. Tão intensa é essa relação que o próprio fracasso do fazer poético acarreta a desconstrução do mundo. Esse impacto provoca algo que, até então, o poeta não havia mencionado: a distinção entre corpo e alma.

Partindo de um eu lírico absolutamente cético, porque corpo e alma apareceriam aqui? Ainda mais com a descrição trágica com que revela o descalabro das emoções: o coração se agonia, a alma é ferida. Talvez a única alma possível para o eu lírico seja aquela que fomenta a criação poética, aquela que não é mecânica e não sai unicamente do corpo. A dor do entrave na hora de escrita não advém do calo nos dedos e nem do leve atrofiar das mãos: ela vem, sim, de uma pulsão interna que está presente no poeta e que ele denomina “alma”.

O corpo é indiferente aos sofrimentos do poeta porque não é nele que estão presentes os sentimentos de fracasso, incômodo e incompreensão. Sentimentos fazem parte do campo do irracional, das emoções, do modo como o racional é barrado por todas as tentativas de criação que ele tenta estabelecer para o poema: “a idéia resiste ao verso /o verso recusa a rima /a rima afronta a razão /e a razão desatina”. O encadeamento existente entre o final e início dos versos, sempre repetindo as palavras “verso”, “rima” e razão”, nos fornece a leitura de que há uma constante tentativa; há insistência que, no entanto, é malograda. O que frustra o eu lírico é justamente esse bloqueio ao racional que ele tanto preza.

Devemos lembrar aqui que a questão que investigamos é a da melancolia. Ela pode ser vista quando, na última estrofe do poema, ressurgem as questões de ceticismo e fracasso. O “deus”, grafado com letra minúscula, é igualado a qualquer outro substantivo simples e comum, desvinculando toda e qualquer ideia que possa surgir da relação entre alma e divino. A alma que foi proposta aqui é a da criação, pura e simplesmente. Quando, no início desse trabalho, mencionamos questões pertinentes à impessoalidade da emoção do poeta, era disso que estávamos

tratando: a mudança de perspectiva que surge após a tríade francesa – Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud – é a de se entender que a poesia se dá pela racionalidade e minúcia da composição linguística, mais do que por uma pretensa emoção que faz o poema simplesmente desabrochar.

O poeta é o compositor e artífice do poema e, conseqüentemente, do mundo que ele pretende criar por meio das palavras: “Traído pelas palavras. /O mundo não tem conserto”. Esses dois versos iniciais culminam na última estrofe, e são sua consequência: “O poema não deu certo. /A vida não deu em nada. /Não há deus. Não há esperança.” Por que todas essas coisas têm que culminar com o fato de o poeta não conseguir escrever? Porque ele tenta construir o mundo que deseja por meio das palavras, e vê as coisas se desfazerem quando as palavras não estão sob seu domínio. É como estar na pele do criador e ver suas criaturas se rebelarem, mas não ter a quem ou ao quê recorrer, pois não há ninguém acima dele.

A sequência de fracassos que o eu lírico vem delineando transparece também na metalinguagem e na impossibilidade de ser poeta. A vida, composta por um “eu” do passado e um “eu” confuso do presente, e a decepção de não ter sido quem gostaria de ser, somam-se aqui aos obstáculos da linguagem.

Esse “Sonetinho de verão”, pode ter sua leitura complementada com “A lição de poesia”, de João Cabral de Melo Neto:

A lição de poesia

1.

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2.

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando

salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

3.

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis - naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
as águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.²³

O poeta no poema de João Cabral vira dia e noite na busca de apaziguar a luta interna em que se digladiam ele mesmo, suas ideias e as palavras. Por mais que evite esse confronto, ele torna-se inevitável, pois está latente, pulsante em todas as coisas. Cabe a ele recolher, esmiuçar e organizar.

Não podemos afirmar que todos os poetas são melancólicos simplesmente por terem a intenção de criar um mundo paralelo no papel para estudarem a anatomia de sua dor pelo fato de se sentirem desamparados. Nem todos desejam isso. Mas é possível deduzir que alguns deles, como o caso da persona poética criada por Britto, estejam situados exatamente mais ou menos nesse ponto. Não

²³ Extraído da versão digital de NETO, João Cabral de Melo. **Melhores poemas**. Org. Antônio Carlos Sechin. 1ª Ed. Digital. Global: São Paulo, 2013.

está totalmente lá talvez apenas porque a sensação de desamparo, característica de alguns depressivos, logo perde espaço para a indiferença e o conformismo.

O fim do poema demonstra isso muito bem: “Amanhã deve dar praia”. Depois de duas sentenças arrebatadoras sobre a inexistência de deus e a impossibilidade da esperança, a leveza do verão aparece ironicamente para dar um ligeiro ar de despreocupação, inerente ao eu lírico brittiano. Ele constata e se conforma com a única coisa que vai além das suas capacidades demiúrgicas: um dia bonito que permite ir à praia. O que ele poderia ter feito, não deu certo mesmo.

O próximo poema faz parte do livro *Macau*, e é o quarto na sequência de “Dez sonetóides mancos”, poemas em que estão ausentes um verso de cada estrofe de um soneto clássico. A discussão central do poema não é mais a metalinguagem, mas a inferência quanto a escolhas e tentativas que não se concretizaram. O jogo de contrastes entre palavras contribui para que a leitura do poema rume no sentido de entender lugar e não-lugar como dúvida, insatisfação e dissabor.

IV

Também já estive aí, no não-lugar
onde você agora não se encontra.
Também não me encontrei.

Aliás, foi justamente contra
a tal necessidade de seguir alguma
rota que jurei lutar. Lutei, perdi,

e pronto: agora estou aqui,
a alguns centímetros do meu próprio umbigo.

Se tudo correr bem, também a tua derrota
vai ser de bom tamanho. Pode contar comigo.
(BRITTO, 2003, p.61)

A voz experiente que interpela um suposto alguém – que não sabemos se tratar de outra pessoa ou do eu lírico em algum momento do passado – dá a sensação de apaziguamento e conforto a alguém que não está em uma situação confortável. Estar localizado em um não-lugar é contraditório e, por ser assim, desestabiliza o ser, podendo trazer a velha e conhecida angústia. A incerteza que impera no poema, e que se desdobra nas expressões contraditórias: “aí, no não-lugar”, “onde você agora não se encontra”, criam também ambiguidade, especialmente nesse último verso.

O “não se encontra” pode ser entendido tanto como a possibilidade de a pessoa ainda não estar naquele determinado lugar, de modo que o eu lírico ainda estaria projetando esse acontecimento, ou que ela “não se encontra” no sentido de, mesmo estando em algum lugar, não conseguir se identificar com ele, sentir-se perdida, desamparada.

A transitividade despertada pela primeira estrofe nos remete ao que Marc Augé chamará de “não-lugar” em *Não lugares: introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Não pretendemos criar categorias antropológicas para o eu lírico, mas o conceito que Augé traz a respeito do que é um lugar e um não-lugar, é pertinente para essa análise.

Para o francês, a modernidade que bem preservava a temporalidade e a fixidez do espaço e da palavra dissolve-se na contemporaneidade. Essa dissolução transforma nossas perspectivas de territorialidade, seja ela física ou existencial, e nos lança a uma nova categoria de espaço: o não-lugar. A transitoriedade do tempo contemporâneo, o movimento, o deslocamento, faz com que possamos nos situar em lugares não definidos e não definitivos:

se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. (...) A hipótese aqui defendida é que a sobremodernidade é produtora de não-lugares, quer dizer de espaços que não são eles próprios antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelairiana não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória” ocupam nela uma área circunscrita e específica.”(AUGÉ,2009, p.67)

Essa imprecisão a que o sujeito está submetido cotidianamente, pode criar uma sensação de desprendimento de um espaço que antes parecia acolhê-lo, lançando-o ao espaço do não-lugar, o qual “não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança.” (AUGÉ, 2009, p.87).

A semelhança, no poema, poderia ser lida como a identificação que ele tenta criar com seu interlocutor a respeito do mesmo sentimento. Por mais que o espaço do não-lugar seja prometido à individualidade solitária (AUGÉ, 2009, p.68), ele, assim como o interpelado, não consegue se encontrar naquele espaço. O não-lugar os impede de criar algum tipo de identidade ou de identificação a partir dali. Nos versos: “onde você agora não se encontra. /Também não me encontrei”, essa

relação fica bem clara, pois ambos compartilham de uma sensação de despertencimento e indefinição.

Os conceitos que Augé apresenta sobre lugar e não-lugar estão diretamente ligados ao movimento e ao direcionamento a algo. Quando o eu lírico afirma que “foi justamente contra /a tal necessidade de seguir alguma /rota que jurei lutar (...)” está, na verdade, tentando se dissociar de qualquer tipo de espaço ou rumo definitivos. Ele não pretende se associar a nada. O interessante é que existe uma resistência, não muito característica desse eu lírico que estamos analisando, que aparece em forma de luta. “Lutei, perdi”. Por mais que ele perca e reconheça isso, houve a tentativa de permanecer nesse não-lugar, nesse espaço indefinido em que as determinações não estão claras.

No penúltimo dístico os espaços começam a ficar mais estabelecidos: ele saiu de um não-lugar, onde já esteve, e agora está a alguns centímetros do próprio umbigo. É possível entender essa colocação como a impossibilidade de transcendência, de lançar-se para além da própria existência. O eu lírico cético com o qual estamos trabalhando parece se preocupar bastante em reforçar o sentido, já mencionado em outros poemas, da tentativa frustrada, do quase, do entremeio. Ele lutou para que não tivesse que arcar com as necessidades que nos são impostas no que diz respeito a se ter um caminho previsto, estabelecido. O “eu” rebelde que estava naquele não-lugar, encontrou um lugar bem estabelecido dentro do próprio egoísmo: o umbigo, a individualidade.

Sua conclusão é a da conformação da derrota e o conforto que direciona ao interlocutor: “pode contar comigo”. Estar a alguns centímetros do próprio umbigo, por mais que signifique fracasso, consiste num espaço bem definido e, por consequência, confortável. Essa situação abrange também o outro, ou os outros, pois é, na verdade, o destino de todos. Não adianta lutar contra a originalidade de não seguir algo preestabelecido, o máximo a que essa rebeldia pode te levar é a alguns centímetros além da coisa mínima que você já é. Todos terão o mesmo fim e ele não será tão desagradável: “vai ser de bom tamanho”.

Em mais um embate com a originalidade, temos o terceiro poema dos “Cinco sonetetos trágicos” de *Tarde*:

III

Cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais.
Trazendo aquela tralha toda, parecida

com tudo aquilo que você já tem, aliás.
Como era de se esperar. O forte da vida

não é a originalidade. Eu não me iludo.
Abre essa porta. Frente ou fundos, tanto faz.
Abre depressa, antes que desabe tudo.
(BRITTO, 2007, p. 79)

É interessante observar de início que, embora o eu lírico esteja sempre reforçando o discurso da inviabilidade da originalidade, a forma dos poemas nos diz o contrário. Já foram diversos os sonetos analisados e em todos eles havia algo que destoava do soneto clássico. Nessa sequência, por exemplo, temos "sonetetos", ou seja, sonetos em que há apenas um quarteto e um terceto, a metade portanto de um soneto clássico. Em outros casos, há sonetóides, sonetos mancos, em que faltam todos os últimos versos da estrofe.

A tensão que o poeta cria entre forma e conteúdo, originalidade e monotonia, enriquece muito a leitura dos poemas. Ora, nessa análise, quase a totalidade deles gira em torno da imobilidade, do fracasso, da resignação. A linha discursiva aqui é bastante clara e coerente. Entretanto, as formas poéticas em que essas ideias estão colocadas nos fazem quase duvidar da estagnação sugerida.

O "Cheguei" da primeira estrofe, mais uma vez, remete à questão de identificação com algum lugar, um espaço específico – o que é confuso, já que não sabemos exatamente qual ele é. O que nos dá a impressão de que esse lugar existe é a natureza dessa frase: verbo e ponto final: é uma ação pontual e finalizada. Na coloquialidade que lhe é característica ele interpela uma segunda voz, que não aparece nos poemas. É a essa voz que ele se dirige quase sempre com alguma justificativa, explicação ou conselho. É praticamente uma necessidade de contar ao outro, por meio da escrita, essa experiência melancólica, assim como fizeram Montaigne e Burton.

Nesse poema, há uma espécie de súplica feita para alguém que lhe é muito semelhante. A sequência de frases segue sempre o rumo da obviedade: a tralha que ele carrega é parecida com a do outro e tudo isso já era bastante evidente para ele, "como era de se esperar". A chegada – que normalmente vem repleta de novidades – não trouxe nenhuma surpresa. Tudo caminha no sentido de confirmar a falta de originalidade das coisas, como é proposto na transição do quarteto para o terceto: "O forte da vida / não é a originalidade (...)".

Retornamos aqui à questão do limbo melancólico, ou seja, o lugar onde os sentimentos se mesclam e se transformam em tralhas, como o eu lírico afirma, indistintas. Não podemos dizer que as tralhas a que ele se refere são frustrações, objetos ou qualquer outra coisa, mas podemos supor que a objetividade aqui não é o mais importante. Não é relevante aqui sabermos exatamente o que elas são, mas sim que são simplesmente tralhas, excesso de uma bagagem sem utilidade. E é essa inutilidade que poderíamos vincular à falta de originalidade.

Podemos complementar a leitura desse poema com a sequência IV dos “Cinco sonetetos trágicos”:

Círculos dentro de círculos,
até um ponto final.
Cada palavra é igual,
todos os gestos ridículos,

os silêncios todos grávidos
de gritos surdos e ávidos.
O inferno em fáceis fascículos.
(BRITTO, 2007, p.80)

A circularidade, o mitológico uróboro já mencionado, e a repetição eterna das mesmas coisas são recorrentes na poética brittiana. Sua persona poética está preocupada em alertar o leitor da inexistência de um destino preciso: os acontecimentos são frutos do acaso e não carregam mensagens especiais. A vida para ele é circular e sem segredos. O interessante é que, se pensarmos nessa forma geométrica, veremos que ela tem sempre um ponto fixo, em que o raio delimita suas distâncias, e é perfeitamente regular, do contrário, não pode ser considerada um círculo. O que isso poderia nos dizer? Se seguirmos o caminho do eu lírico, talvez nada em especial. Mas suponhamos que essa circularidade esteja relacionada à regularidade das coisas e à obviedade dos fatos da vida. Ora, sabemos qual caminho percorrerá o traço de um círculo, aliás, mal podemos distinguir as extremidades dessa linha. Pensemos agora que cada volta que esse círculo dá, percorrendo o mesmo caminho, seja um fato da vida, uma experiência, um acontecimento. Ele resultará sempre na mesma coisa, pois rumará sempre para o mesmo caminho e não conseguirá sair dessa delimitada linha.

Teríamos então um destino planejado? Não, uma coisa não levaria à outra. O que importa aqui é simplesmente a impossibilidade de sairmos desse ciclo infinito

em que as coisas se igualam, em que “cada palavra é igual” e em que “todos os gestos são ridículos”.

O que pode acontecer, no entanto, é o excesso de tralhas que carregamos para percorrer esse mesmo trajeto, e por isso é necessário que peçamos para abrir a porta. Qualquer porta, pois o importante é que tenhamos força para sustentar nossas quinquilharias até o último momento. Esse último verso, “Abre depressa, antes que desabe tudo”, também poderia ser visto aqui como um último ato de resistência e contenção. Ele pode estar preocupado com o ruir das tralhas e com a limpeza e procura que ele precisaria fazer depois.

Ora, se entendermos como “tralha” o sentimento da melancolia ou outra sensação incômoda, o abrir a porta seria, na verdade, um espaço para conter essa bagagem pesada, guardar em algum lugar em que ele não precise escancará-la. Se ela cair, portanto, “desabar”, será necessário enxergar, revirar e organizar essa melancolia.

Quando fizemos a digressão sobre a história da depressão, no capítulo 7, um dos pontos comentados foi o de que uma das maneiras de analisar, organizar, ou desorganizar os sentimentos e, porventura, a melancolia, é a escrita. Citamos Robert Burton e Michel de Montaigne como bons exemplos de estudo sobre a anatomia da própria melancolia. Acreditamos que a persona poética brittiana também faz uso da palavra para entender esse sentimento e, quase sempre, conclui que o melhor, em um espírito bastante montaigniano, seja conformar-se com as agruras e aprender a conviver com elas.

Uma biografia relativamente famosa, escrita no século XVIII, com a intenção de prefaciá-la uma obra poética, foi escrita por Samuel Taylor Coleridge. O inglês, que quis tão somente criar uma espécie de introdução aos seus poemas, estendeu o texto a dois volumes que constituíram importantes tomos de reflexão filosófica e poética. O expoente, ou pelo menos um deles, do romantismo inglês, intitulou os volumes de *Biographia literaria*, termo latino de que Britto se apropriou para a composição do ciclo de oito poemas presentes em *Formas do nada*. Analisemos o poema VII e tentemos entender de que maneira o eu lírico elabora essa biografia:

Nada disso foi do jeito que eu quis.
Se fosse como eu quis, não haveria
de ser tão sofrido, tão infeliz.
Mas eu – o eu que sou – eu não seria.

Assim, não me lamento. Até me sinto
como quem tem não o que foi pedido
e sim o que, guiado pelo instinto,
não pelo querer, teria querido.

O que de mais duro a vida me deu
que dura mais quanto mais me custou
dele me acostar, e torná-lo meu –

o que não escolhi, mas me escolheu,
é que, ao fim e ao cabo, mais eu sou.
Não é o eu que eu me quis. Mas sou eu.
(BRITTO, 2012, p.35)

Temos aí a oposição entre dois tipos de “eu”, um deles projetado no passado como possibilidade de um futuro, e, sendo assim, pensado, planejado e racionalizado; e um “eu” guiado pelo instinto, aquele que apenas sofre as contingências do mundo e se molda a partir dele. A grande questão aqui se situa nessas duas pontas, a do querer ser e a do que se é.

O desejo e a realidade atuam como grandes tensores que direcionam o eu lírico à dúvida frustrada de um mundo pessoal impossível. Vê-se isso na primeira estrofe, quando ele já constata tal frustração “Nada disso foi do jeito que eu quis.” Aqui quem fala é a razão, ela determina o que agora é real. Por outro lado, no verso seguinte “Se fosse como eu quis (...)”, o instinto subjetivo, mais passional, revela a ficcionalidade criada pela mente do eu lírico de algo que nunca poderá saber, mas ao menos intenta: “não haveria /de ser tão sofrido, tão infeliz”. Como ele pode se certificar de que teria sido feliz caso a vida projetada tivesse se concretizado? Talvez seu esforço aqui seja o de crer no impossível, o que nos faz lembrar do termo cunhado por Coleridge: *suspension of disbelief*. Essa expressão sintetiza o momento em que suspendemos nossas crenças na realidade das coisas para acreditarmos em algo ficcional, irreal. Ora, na primeira estrofe o eu lírico tenta se convencer de algo impossível: a privação, ou a parcial privação de sofrimento e infelicidade que ele sentiria caso o outro “eu” tivesse se concretizado. Ele, portanto, suspende o seu “eu real” persuadindo-se de que o “eu fantasia” teria sido melhor.

Aos poucos, essa suspensão da descrença se desconstrói e avança no sentido da aceitação do que se é: “Mas eu – o eu que sou – eu não seria. /Assim não me lamento.” Ele reconhece, nesse ponto, que não há outra possibilidade a não ser a da complacência com o único eu possível. Dessa maneira, nos próximos versos a tendência é a de dissipar essa crença em detrimento da aceitação de um

eu criado por instintos, ou seja, forjado por acidentes e causalidades da vida. A noção, então, ruma no sentido de entender que, possivelmente, tornou-se o que de fato queria, mas sem perceber: “Até me sinto /como quem não tem o que foi pedido, /e sim o que, guiado pelo instinto, /não pelo querer, teria querido.” Retornamos aqui à seara da “indeterminação determinada” de um destino: não é possível saber o que seremos, criamos apenas rascunhos disso; no entanto, acabamos sempre no mesmo caminho. Não há como escapar pelas tangentes. Se pensarmos como Parmênides, é impossível pensar o não-ser, aqui entendido como o “eu não acontecido”. Só pensamos e só sabemos daquilo que de fato existe. Todas as outras possibilidades são inexistentes.

No penúltimo terceto o jogo de palavras “duro /dura” e “custou /acostar” indica a dificuldade desse processo de entendimento e aceitação, tanto pela significação das palavras, quanto pela paranomásia presente, que dificulta, em um primeiro momento, a leitura e o entendimento dessa estrofe. A demora gerada para a compreensão desse terceto é talvez uma boa comparação com o dispêndio emocional do eu lírico para entender e aceitar o eu que ele é. Ele precisou de tempo para se adaptar àquilo que a vida lhe ofereceu e apropriar-se dessas coisas.

Embora no último verso do poema ele ainda reforce que “Não é o eu que eu me quis.”, a voz poética compreende que, apesar de tudo, as eventualidades, os imprevistos, ou seja, aquilo que o escolheu, foram responsáveis por torná-lo o que é. E neste ponto podemos questionar o posicionamento de um eu lírico que parecia mais responsável pelas escolhas do que de fato alguém levado por elas. É possível explicar isso não de um ponto de vista de desistência ou entrega total, mas simplesmente da maturidade que é saber lidar com as causalidades e não desesperar por conta dos desacordos íntimos.

O sinal de maturidade na poesia brittiana se entende em seu *Formas do nada*. No poema VIII, último poema de *Biographia literaria*, o tom do discurso se aproxima cada vez mais da resignação:

VIII

Já se aproxima aquele tempo duro
de se colher o que ninguém plantou.
Sim, a coisa deu nisso. Eis o futuro,
exatamente o que se esperava. Ou

o exato oposto. Tudo faz sentido,

ainda que não, talvez, um que se entenda,
um que possa sequer ser entendido
nos termos de um passado agora lenda.

Sim. E no entanto essa lenda, essa fábula
sem moral nenhuma, é você. Embora
só um esforço de desmemória, tábula

rasa de si, leve ao que se perdeu,
revele o que resta. Vamos, é agora
ou nunca. Repita comigo: “Eu”.
(BRITTO, 2012, p.36)

Um destino certo ou incerto, expectativas completas ou frustradas e o eterno fantasma do eu são o que de fato constitui o que se é no presente. Uma fábula sem moral, ou seja, sem grandes lições para passar adiante, precisa agora se reconhecer em suas limitações e superficialidades. E é aqui que os “pesares do Eu” ficam claros. A aceitação dos vários “eus” que constituem esse eu lírico só acontece depois do sofrimento e do esforço para esmiuçar a própria condição. Desde *Liturgia da matéria*, mais ácido e pessimista, até *Formas do nada* a persona brittiana trilha um caminho de abertura à reflexão e, portanto, de maturidade. O discernimento que ele elabora entre desejo e realidade, “eus possíveis” e “eus impossíveis”, e o conseguinte acolhimento e resguardo direcionado ao “eu real”, é que constituem o processo de ponderação e lucidez que levam à maturidade.

Em outras palavras, essa *Biographia literaria*, não serve apenas para falar do “eu”. Serve, acima de tudo, para sintetizar o que é a biografia literária da persona poética brittiana. O eu lírico melancólico do início da carreira poética de Paulo Henriques Britto fica registrado na primeira estrofe do poema VII. O pessimismo, o desejo de não ser ele mesmo, a preocupação com a infelicidade e o sofrimento, aos poucos, no corpo do poema, vão dando espaço a progressão desse eu lírico no decorrer da própria carreira do poeta. Assim, nas estrofes seguintes o sentido será cada vez mais intensamente o da compreensão do que se foi, para aceitar aquilo que se é. Em uma palavra: resignação.

10 SENSÇÃO MELANCÓLICA

Entendemos como sensação melancólica o sentimento que é despertado por coisas alheias ao ser. Ou seja, ambientes, objetos e impressões que subjazem à criação poética e que tomam forma no poema suscitando no eu lírico uma sensação de incômodo bastante característica. Nos poemas aqui analisados, a melancolia atuará como substância para outras reflexões de teor depressivo. Ela poderá suscitar desconforto físico e mental, como a insônia, como também pode se entrelaçar no trivial dos objetos espalhados pela casa. A questão aqui é enxergar esse ar melancólico que ronda o cenário do eu lírico.

Em *Liturgia da matéria*, a noite como cenário melancólico aparece no poema “Insônia”:

INSÔNIA

Na noite imperturbável,
infinitamente leve
a consciência se esbate,
espécie de semente
sobre um campo de neve

neve macia e negra
intensamente morna
onde o tempo se esquece
na inércia indiferente
das coisas que só dormem

onde, alheia ao mistério
de tudo ser evidente,
inteiramente encerrada
dentro do espaço exíguo
que é dado a uma semente

inútil como fruta
que não foi descascada
e apodreceu no pé,
jaz a semente aguda
profundamente acordada.
(BRITTO, 2013, p.61)

Em um ritmo predominantemente composto por hexassílabos, ocorrem algumas mudanças para heptassílabos em alguns momentos. É interessante perceber que essa alteração acontece justamente quando o poema fala de algumas características da semente que lateja no território da insônia. Tal extensão silábica nos mostra que essa noite não tem nada de imperturbável e serena. Os opostos que se formam entre algumas palavras já demonstram o desconforto e o descompasso

que o eu lírico sente nesse ambiente. A insônia é o oposto do sono, isso é óbvio, mas não é evidente, por exemplo, algo que é “infinitamente leve” se esbater; ou então, “um campo de neve” ser negro e morno.

O cenário da insônia indica um descompasso do eu lírico com a realidade ou com a própria consciência. Por mais que ele esteja desperto, o estado de vigília poderia ser alterado pelas alucinações que temos enquanto o cérebro luta consigo para tentar descansar.

Permanece desperta uma semente de consciência em um território propício para isso: o da insônia. Note-se que para qualificar esse lugar o eu lírico nos fornece termos quase incompatíveis semanticamente, mas que, aos poucos, se revelam absolutamente válidos. Poderíamos inferir que os termos “neve macia e negra”, “intensamente morna” seriam uma maneira de identificar o sentimento melancólico? Se considerarmos que a melancolia pode se identificar com a cor negra e que a indefinição dessa emoção poderia ser comparada a uma atmosfera fatigante e morna, acreditamos que sim. É nesse ambiente contrastante de mistérios evidentes que a semente da consciência pulsa e, mesmo enclausurada, dentro de uma fruta que amadureceu a apodreceu, germinará novamente, já que a matéria orgânica se esvai, mas a semente /consciência permanece para brotar novamente.

Por pouco poderíamos entender essa última constatação como uma posição transcendalista do poeta em que a matéria física é finita, enquanto o espírito permaneceria potente e pronto para brotar novamente. Entretanto, não devemos nos desvincular do pensamento quem vem sendo construído até agora: o da racionalidade da persona poética em questão. Ora, a única semente que permanece latente é a da consciência exata, e ela só consegue brotar no plano da insônia, de maneira que as constantes referências à perda da tranquilidade, do sono, não significam nada além da permanência da lucidez.

Em toda a obra poética de Britto o elemento “noite” – associado à insônia, principalmente – recebe destaque. Como no ciclo “Dez sonetos sentimentais”, em que dois poemas têm como cenário a noite. São eles o poema “V” e “VII”:

V

Dentro da noite que construo aos poucos
para meu próprio uso, tudo é sombra
[...]
Aqui onde me resto é tudo meu
e mudo, e a noite me cai muito leve
sobre os ombros frios, como um manto, ou como

um outro pano mais definitivo.
(BRITTO, 2013, p.27)

VII

A consistência exata dessa insônia,
a forma certa desse medo, o gesto
seco que rejeita essa necessidade
abjeta de ser quem não se é –
[...]

Ora, em ambos os poemas a noite e a insônia atuam como motivação para a reflexão e fornecem, inclusive, uma sensação de proteção e defesa do mundo exterior. A atuação desses temas como um manto ou pano definitivo, ou como medida para o medo é suficiente para que entendamos a importância desse tipo de cenário para o eu lírico melancólico dos poemas analisados.

De fato, como vimos em Solomon (2001), a noite e o escuro são momento e espaço importantes para quem sofre de melancolia e são uma boa maneira de metaforizar esse sentimento:

A imagem serve para conjurar a terrível sensação de invasão que acompanha a situação difícil do depressivo. Há algo duro e afrontoso na depressão. A maioria dos demônios – a maioria das formas de angústia – apoia-se na escuridão da noite. Vê-los claramente é derrotá-los (SOLOMON, 2001, p. 280)

A relação que Solomon estabelece entre escuro, depressão e demônios relembra o Salmo 90, que, aliás, inspira o nome de sua obra e de inúmeras outras que tratam do tema da melancolia. Nesse salmo, a piedade divina promete livrar o homem fiel de todas as mazelas da vida, inclusive do temor que advém da noite: “Você não temerá o terror da noite, nem a flecha que voa de dia, nem a epidemia que caminha nas trevas, nem a peste que devasta ao meio-dia” (Sl, 90). Dia e noite são tomados por terror de igual maneira. Lembremo-nos de que na Idade Média o demônio que ataca nas trevas causa o mesmo pavor que aquele que surge na morosidade do meio-dia quando, na letargia que lhe causa, desvia o homem da graça de deus.

Outra aproximação entre o escuro e a depressão é a própria tonalidade da bile negra. O interessante é que a bile negra não existe. Há, no máximo, um fluído amarelo oriundo do baço. Não se sabe exatamente de onde surgiu a visão de que um líquido necessariamente negro influenciaria o humor melancólico. De qualquer

forma, é inegável pensar que a cor negra, a escuridão e a noite são constantes nas descrições de muitos melancólicos como motivos para explicar o seu terror ou como a própria descrição do estado de espírito:

(...) a noção de bile negra pode ter vindo de uma crença na escuridão da raiva. Outros propuseram que a associação da escuridão com a negatividade ou dor é um mecanismo humano incorporado, que a depressão tem sido representada por várias culturas em negro e que a noção de um estado de espírito negro é amplamente estabelecida em Homero, que descreve “uma nuvem negra de angústia, como a que afligia Belerofonte” (SOLOMON, 2001, p.274)

Galeno, segundo Solomon, também tenta explicar o porquê dessa relação:

O humor, como a escuridão, invade a sede da alma, onde se situa a razão. Como crianças que temem a escuridão, assim se tornam os adultos quando são presas da bile negra, que sustenta o medo: eles têm no cérebro uma noite contínua, vivem num medo incessante. Por essa razão, os melancólicos têm medo da morte e ao mesmo tempo a desejam. Evitam a luz e amam a escuridão. (p.278)

Em *Mínima Lírica*, essa noite contínua do melancólico se estende também à superfície dos objetos, transformando-os em perfeitos cúmplices da solidão do eu lírico, como é o caso do poema V, de “Noites brancas”:

É doce e boa a mobília
porque ela esquece e perdoa
tudo o que dói e humilha.

As emoções mais ridículas
e os amores mais abjetos
não deixam nenhum sinal
nas plácidas superfícies.

De todos os gestos patéticos
que pontuam a solidão
não fica o menor arranhão
no verniz condescendente.

Por isso amamos os móveis
e lhes untamos os dorsos
com bálsamos suaves e frescos.
(BRITTO, 2013, p.87)

Esse poema representa muito bem a íntima relação que o melancólico tem com seu ambiente pessoal. Em alguns dos poemas que analisamos anteriormente, a

sensação de reclusão confortável e a solidão configuravam um aspecto de satisfação para o eu lírico, assim como, no caso desse poema, o acolhimento que os móveis oferecem é significativo.

Não se considera, por exemplo, o compartilhamento dessas emoções abjetas com outrem, mas tão somente a reclusão silenciosa com seres inanimados que não registram qualquer tipo de fissura provocada pelo o eu lírico. Há que se considerar, no entanto, que essas fissuras que ele poderia causar nos móveis não são problemas graves. A adjetivação dessas abjeções não maximiza seus defeitos: “emoções mais ridículas”, “amores abjetos”, “gestos patéticos”.

O que o incomoda são, justamente, as vilezas cotidianas, os problemas comezinhos provocados e alimentados pela solidão, cujos únicos cúmplices são os móveis da casa. Por isso retornamos aqui ao problema da depressão, pois uma das suas marcas é a desproporção com que se dá importância a certas coisas. Solomon (2001) exemplifica, diversas vezes, como questões e problemas menores se amplificam e se igualam a problemas sérios e de maior dimensão. É claro que aqui o eu lírico não está aterrorizado, mas de maneira peculiar se sente confortável por compartilhar suas emoções com seres inanimados e fantasia que eles, de fato, são condescendentes com seus problemas.

Em *Paraísos Artificiais*, livro de contos de Paulo Henriques Britto, acontece algo semelhante. No conto “Um criminoso”, os objetos também fazem companhia a um solitário morador:

Volto à cozinha. Não acento a luz, basta a luz da geladeira quando eu abro a porta. Diabólica essa luz que só acende quando eu abro a porta, como se quisesse me enganar, me fazer pensar que está sempre acesa, e não está. Pego a garrafa de vodca, ponho mais um tanto no copo, tenho a impressão desagradável de que os objetos todos estão me olhando com ar de censura, aliás perfeitamente justificável, é claro que os objetos inanimados olham pra gente com olhar de reprovação, a vida para eles só pode ser um escândalo, uma aberração, exatamente como a morte é um escândalo para nós que somos vivos. De uma colher ou uma toalha pode-se pedir tudo, menos compreensão, menos cumplicidade. Ponho mais uma pedra de gelo no copo, olho para o gelo, ele não me devolve o olhar, me ignora completamente, tem mais o que fazer, está se dissolvendo, virando água, como que eu posso querer que ele tenha alguma empatia comigo? E ainda por cima cai uma gota da torneira da pia, uma gota única e desconfiada, uma espécie de aviso. (BRITTO, 2004, p.24)

Essa relação com os objetos é interessante até do ponto de vista da arte contemporânea. Nas artes plásticas, por exemplo, temos Adriana Varejão²⁴, artista responsável por uma instalação que entrelaça a história vivida às paredes de residências antigas. De azulejos portugueses, por largas aberturas, escorrem pedaços de vísceras e carne, intensificando uma espécie de vida que ressurge da materialidade das coisas. A vitalidade que esperamos de seres inanimados e a significação que a eles ofeceremos parecem revelar nosso ímpeto solitário, em que desejamos ou mesmo sentimos ter cúmplices para nossas pequenezas cotidianas.

No poema V a relação que o eu lírico tem com seus móveis é justamente essa, a de se apegar as suas presenças de modo a estabelecer com eles uma relação de intimidade. Os móveis de tudo sabem e, por pior que seja o conteúdo de seu conhecimento, não há fissura que indique julgamento ou decepção. As “vísceras”, ou aquilo que poderia manchar sua relação, permanecem onde estão, não implodem e estabelecem com o eu lírico um estreito relacionamento repleto de cumplicidade. De modo diferente, o narrador do conto “Um criminoso” não se sente à vontade com nenhum objeto em sua casa. Por mais que o criminoso seja quem ele esteja a espiar pela janela, ele próprio atua como alguém suspeito, alimentando sua paranoia com o “olhar” julgador das coisas que o circundam. Até uma minúscula gota de água se torna um vigilante desagradável. Ele se sente constrangido e indignado com a presença opressora desses objetos.

Essas duas situações, a do poema e a do conto, ainda que opostas, mostram de que forma a sensação de melancolia pode se apresentar de maneiras diversas. Ora, tanto a opressão quanto a cumplicidade desses seres inanimados escancaram a solidão de ambos. No caso que aqui nos interessa, o do poema, isso fica mais intenso, porque o sentimento negativo e a necessidade de acolhimento e convivência dos móveis atinge diretamente aqueles que não têm emoção alguma, mostrando o apelo do eu lírico por companhia. Por isso, o tamanho cuidado em besuntar os “dorsos” dos móveis, ou seja, os corpos deles, com afabilidade.

Em “Aranha”, de *Trovar Claro*, o que direciona a temática de sensação melancólica é a união entre a insônia, objeto e o exercício da escrita. Disso, resultará, mais uma vez, o melancólico sentimento de solidão e efemeridade:

²⁴ Adriana Varejão, artista plástica, nascida em 1964 já expôs seus trabalhos nacional e internacionalmente, como na Bienal de São Paulo e na Tate Modern, em Londres.

Tentacular essa melancolia
 que a mão batuca sobre a mesa
 quando buscava na verdade
 a música dos vértices mais nítidos
 um canto de certezas

entre as exumações da insônia
 e os sóbrios sortilégios da sintaxe
 enquanto o mundo inteiro dorme
 ao som desse acalanto benfazejo
 menos a mão enorme

a qual insiste no ritmo aflito
 de quem procura mas não vê saída
 do labirinto desta hora
 má, de espelhos amordaçados
 e maçanetas mortas.

(Pela manhã, as coisas, pressurosas,
 vão retomar seu curso habitual.
 Dessa dança não vai restar vestígio
 no negro do café
 no enigma do jornal.)
 (BRITTO, 1997, p.69)

A aranha que se transforma em imagem e ritmo nas mãos do poeta que se põe a escrever dedilha dedo por dedo, sobre a mesa, num claro sentimento de vazio criativo, em que o tédio se sobrepõe à criação e faz restar somente o movimento mecânico do batucar dos dedos sobre a superfície. A musicalidade desse descompasso transparece na métrica desajustada dos versos que variam de 6 a 10 sílabas poéticas e ressaltam também a persistência da insônia que não deixa a mão descansar. A falta de sintonia para a criação é que resulta em melancolia. Ela é o motor que personifica esse sentimento e que é o motivo da criação de todo o poema.

Na primeira estrofe, a melancolia é a única coisa que resta de uma tentativa frustrada de buscar a verdade, “a música dos vértices mais nítidos”. Interessante essa busca pela verdade em um eu lírico em que a posição cética é uma constante: talvez seja por isso que o poema, tal como ele queria, não tenha se concretizado.

A perfeição aqui é impossível, mesmo porque a insônia, outro fantasma que o assombra, é responsável por exumar, desenterrar elementos que parecem ser de incômoda presença. Parece ser essa, em verdade, a função da insônia na poética brittiana. Ela aparece sempre como um espaço em que sentimentos e ideias

desconfortáveis afloram, criam sombras e impedem o eu lírico de repousar e se sentir completo e satisfeito. Esse poema, por exemplo, dá indicativos de ocorrer em algum período da madrugada pois tanto a insônia quanto a espera pela manhã, indicam que o crepúsculo é o cenário da produção frustrada, do momento tedioso, mas que acaba sempre se realizando, de um jeito ou de outro.

A dureza da madrugada, intensificada por essa insônia, impede-o de transcender o discurso poético para “os sóbrios sortilégios da sintaxe”. Ironicamente, acaba fazendo isso quando lança mão de sibilantes no decorrer de todo o verso, como um acalanto agradável aos ouvidos. É essa canção de ninar que acalma e faz dormir o resto do mundo; a canção da perfeição possível, da possibilidade de a linguagem se abrir nas mãos do poeta como uma partitura de singular execução. No entanto, ele permanece acordado, simbolizando na sua mão toda essa descompensação e aflição.

Diferente de alguns outros poemas, a tendência aqui não é a de se conformar. A batalha do poeta contra a falta de criatividade e o tédio dura a noite inteira, figurada em um labirinto de horas em que não se vê saída, e onde os desencontros são a função principal. O fim desse embaraço sequer poderá ser visto ou presenciado por outra pessoa, porque quando ele terminar, ninguém saberá da aflição de se estar imerso nele. O comentário que se abre ao final do poema, sinalizado por parênteses, como a certeza do eu lírico que já sabe como a história terminará, remete, novamente, à ideia de um ciclo infinito ao qual estamos presos, e no qual não há nenhuma novidade. O “curso habitual” das coisas é esse mesmo: estar preso ao labirinto da melancolia, buscando em cada vértice uma certeza que se sabe impossível, sendo que ao fim de tudo não restará vestígio dessa luta – do café que alimentou a insônia e do jornal que serviu para apoiá-la.

Tanto no poema “Aranha”, quanto no poema V, analisado anteriormente, a melancolia parece ser vista como algo a ser aceito e não compartilhado exteriormente. Os objetos (os móveis, o café, o jornal), são cúmplices que não revelam as falhas do eu lírico, não mostram as manchas e nem as fissuras provocadas por ele. Sua melancolia não atinge as outras coisas, apenas a ele mesmo, e está sempre lá como um órgão irremovível.

Em *Macau*, o poema “Véspera” também reforça a ideia de que os objetos e móveis do ambiente do eu lírico remetem ou contribuem para a sensação melancólica:

No trivial do sanduíche a morte aguarda.
Na esquiva da solidão da geladeira
dorme a sono solto, imersa em mostarda.

A hora é lerda. A casa sonha. A noite inteira
algo cricrila sem parar – insetos?
O abacaxi impera na fruteira,

recende esplêndido, desperdiçando espetos.
A lua bate o ponto e vai-se embora.
Mesmo os ladrilhos ficam todos pretos.

A geladeira treme. Mas ainda não é hora.
Se houvesse um gato, ele seria pardo.
A morte ainda demora. O dia tarda.

A trivialidade dos objetos se direciona e se iguala à contingência da existência. A efemeridade da vida de um sanduíche ou de uma fruta na fruteira não é tão diferente da fugacidade do ciclo de vida humano. A noite, mais uma vez, guarda segredos de morte nas partes mais improváveis dos objetos de uma casa e, com sua escuridão, contribui para que o eu lírico fique também imerso nesse ambiente de tensão e desconfiança. Ocorre que os objetos, os alimentos, móveis e eletrodomésticos sequer desconfiam de seu inevitável fim.

A aflição do eu lírico é justamente a de ser o único ser consciente em meio a um monte de seres que são tão orgânicos quanto ele (no caso dos alimentos) e que um dia perecerão. O abacaxi, inocentemente, impera como o rei da fruteira. O sanduíche dorme a sono solto e mal sabe que a morte, ali mesmo, o espera para a decomposição fatal. Alerta e consciente de todos esses fatos, o eu lírico é o único capaz de escutar o barulho insistente de algo que, e ele não tem certeza disso, parece ser insetos. Poderia ser a melancolia sempre inconveniente a aparecer nas horas certas e a fomentar a criação poética?

A impressão tão intensa que causam os objetos no eu lírico, não apenas nesse poema, mas nos anteriores de mesmo assunto, é semelhante ao incômodo que sentia o professor Antoine Roquentin, em *A náusea*:

Os objectos não deviam impressionar-nos o tacto, visto que não vivem. Servimo-nos deles, pomos-os no seu lugar, vivemos no meio deles: são úteis, nada mais. E, a mim, os objetos tocam-me; é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles, como se fossem animais vivos. Agora percebo; lembro-me melhor do que senti, no outro dia, à beira-mar, quando tinha a pedra na mão. Era uma espécie de enjoo adocicado. Que desagradável era! E a

sensação vinha da pedra, tenho a certeza, passava da pedra para minhas mãos. Sim, é isso, é exactamente isso: uma espécie de náusea nas mãos (SARTRE, 1963, p. 26).

Com relação ao poema, ainda que o eu lírico seja um tanto indiferente com relação à vida emocional dos seres que o circundam e sua constante tendência, ora de julgá-lo, ora de acolhê-lo, é possível dizer que a tensão que eles causam é muito significativa, não só pela constância com que aparecem nos poemas, mas também pela sensação que causam ao eu lírico. Em todos os poemas os objetos causavam-lhe também uma espécie de náusea, um sentimento de vazio diante da igualdade com que ele se prostrava diante de seres inanimados a quem atribuía vida e emoções.

Já Roquentin não entende porque os objetos despertam esse sentimento, pois eles deveriam ser subservientes e úteis. No entanto, tanto para o professor Roquentin quanto para o eu lírico, a grande questão é a de não saber da intensidade de sua própria existência e lançá-la à pura contingencialidade, comparando-se com objetos que ocupam esse mundo tanto quanto nós. O fim que teremos é o mesmo que terão esses objetos. Nós os criamos e significamos a partir de nossas imperfeições, assim eles emanam também todos os nossos problemas e, a partir deles, nos oprimem e nos relembram de nossa frivolidade. A pedra que incomoda Roquentin é pior ainda, pois como um elemento natural a sua tendência é a de durar muito mais do que uma vida humana.

Em “Véspera”, essa sensação de finitude está sempre à espreita, prestes a acontecer. A lua, que simboliza a passagem do tempo, dos ciclos e fases, apenas deixa o momento fatal mais próximo: seria o tremer da geladeira um sinal disso? Temos cada vez mais a impressão de que o astro celeste e os objetos são cúmplices superiores do fim. Essa sensação de vigília da morte iguala a todos nós, como “gatos pardos”. O velho ditado: “à noite, todos os gatos são pardos”, só não é aplicado completamente na última estrofe, porque o animal não está presente. Mas a certeza de que somos todos iguais e temos a mesma finalidade, é reforçada pelo eu lírico.

“Mas ainda não é hora.” Essa constatação e a insistente espera do eu lírico pela morte nos fazem até pensar que ele, de fato, deseja esse acontecimento. O trecho “O dia tarda” reforça essa ambiguidade. Ou o dia apenas transitou de noite para manhã e depois para tarde, ou “tardar” é apenas o verbo que indica o desejo da ação final. A morte está atrasada para o seu compromisso.

O poema “Para um monumento ao antidepressivo”, de *Tarde*, é talvez a mais evidente amostra desse eu lírico melancólico. A discussão aqui deixa de ser a de cumplicidade ou julgamento dos objetos e passa a ser uma tentativa de fuga e cura da depressão. Em quase todos os poemas o sentimento da melancolia, ainda que não fosse bem-vindo, era ao menos tolerado. Aqui e, especialmente quando falamos de substâncias medicamentosas, a visão sobre ela é diferente. Vejamos:

Para um monumento ao antidepressivo

Um pequeno sol de bolso
que não propriamente ilumina
mas durante seu percurso
dissipa a espessa neblina

que impede o outro sol, importátil,
de revelar sem distorção
dura, doída, suportável,
a humana condição.
(BRITTO, 2007, p.63)

Quando Andrew Solomon (2001) descreve um panorama histórico da depressão, desde os tempos mais remotos até a atualidade, relembra que a depressão teve tratamentos diferentes em várias épocas. Se na Idade Média era comum exorcizar os acometidos, hoje, graças ao avanço da ciência, desde a década de 50, a produção de substâncias com o intuito de amenizar a depressão tem se intensificado.

Além disso, o autor ressalta que o tratamento da doença se dá por meio de um processo intenso, e da insistência no uso dos remédios. Há algumas substâncias, por exemplo, que demoram semanas e até meses para surtirem efeito. Quando o sistema a ser tratado começa a ser normalizado, a pessoa passa a ver a vida não necessariamente com menos pessimismo, mas, pelo menos, ela não paralisa ou entra em colapso a cada situação cotidiana. O véu negro que Solomon compara à depressão e que com os medicamentos começa a ser afastado é, no poema de Britto, a neblina que aos poucos vai se dissipando através do “pequeno sol de bolso”.

Logo nas palavras iniciais do poema notamos a referência direta ao poema de João Cabral de Melo Neto “Num monumento à aspirina”. O eu lírico brittiano empresta diversas palavras do poeta pernambucano. Vejamos:

Num monumento à aspirina

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis de meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

*

Convergem: a aparência e os efeitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver
e o cartesiano de tudo nesse clima.
De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho
a lente, ou o comprimido de aspirina:
ela reenfoca, para o corpo inteiro,
o borroso de ao redor, e o reafina.²⁵

Nossa impressão inicial é a de que Britto elaborou uma espécie de síntese do poema de Cabral, trocando apenas o tipo de substância do remédio. Enquanto a aspirina serve para amenizar dores físicas de leve e média intensidade, o de Britto é direcionado à dor emocional e não localizada. Permanecem as mesmas sensações de satisfação em ambos os usos dos medicamentos.

Em “Para um monumento ao antidepressivo”, o eu lírico saúda a existência de um pequeno comprimido que, durante seu processo de “surtir efeito”, faz desvanecer o denso e turvo ambiente no qual ele se encontra. Ao criar uma espécie de luz artificial, impede que a claridade do mundo real oprima e fira seus olhos com a crueza das verdades que não deseja enfrentar. As duas estrofes em oposição são bastante semelhantes ao formato que João Cabral dá a seu poema, em dois momentos distintos. O eu lírico de Britto separa o mundo sintético e confortável criado pelos efeitos da medicação, do mundo concreto, áspero e doído.

O remédio surge como uma compensação, um alívio, ao impedir que o sol, astro celeste, clarifique tão intensamente as coisas que o fazem relembrar e notar

²⁵ “Num monumento à aspirina”, publicado em *A educação pela pedra*, em 1966. Poema também disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/joao36.html> > acesso em 25 jan 2016

que a condição humana é, de fato, aquela da qual não se escapa. É apenas aquilo. O antidepressivo, então, parece atuar como uma sombra fresca e suave que o abriga e acolhe nos momentos de melancolia.

Assim, esse remédio que o satisfaz é, como também a aspirina para o eu lírico cabralino, muito mais eficiente do que o sol normal, pois é prático, portátil e não depende de arbitrárias condições climáticas para aparecer. A vantagem da aspirina e do antidepressivo reside não apenas no efeito que causam, mas na ambígua autonomia dependente que se estabelece entre remédio e usuário: o usuário escolhe quando esse sol portátil irá aparecer, mas tal é sua praticidade que ele parece fazer uso constante dele.

Os poemas também mostram algo importante da história da melancolia, no que diz respeito a seu tratamento. Antigamente, alguns tratamentos da doença visavam mais diretamente a mudança de dieta ou a ingestão de ervas específicas. Nos dias de hoje um único remédio pode alterar a perspectiva que o homem tem das situações da vida. De qualquer forma, em todos os casos a cura não se dá completamente e a ingestão dos remédios deve ser constante.

Por fim, o interessante é que, no poema de Britto, a condição humana aparece como “suportável”. Ora, ela pode ser compreendida dessa maneira sob dois aspectos: a ingestão do comprimido a torna suportável e a própria filosofia que delineia a poética brittiana não vê como catastróficas todas as suas mazelas. Tudo parece suportável, em especial nos últimos livros. Isso não significa que as coisas sejam agradáveis, mas sim que é possível aprender a conviver com os desconfortos, e que uma das maneiras de se fazer isso é carregando um sol portátil, repleto de artificialidade, que ajuda a ver o mundo com mais complacência e resignação.

No último poema de nossa análise a palavra resignação merece destaque. Presente em *Formas do nada*, o livro que consideramos de maior maturidade do poeta, no que se refere, justamente, à aceitação de seus problemas, o poema “Horácio no baixo (*Odes I*, 11)”, representa isso de maneira enfática e, ao mesmo tempo, descontraída:

Horácio no baixo (*Odes I*, 11)

Tentar prever o que o futuro te reserva
não leva a nada. Mãe de santo, mapa astral
e livro de autoajuda é tudo a mesma merda.
O melhor é aceitar o que de bom ou mau
acontecer. O verão que agora inicia

Pode ser só mais um, ou pode ser o último –
vá saber. Toma teu chope, aproveita o dia,
e quanto ao amanhã, o que vier é lucro.

(BRITTO, 2012, p.23)

Impossível ler esse poema sem perceber no título a referência direta às Odes de Horácio, em especial, como indicado, a Ode 11:

Não indagues (é nefasto saber) qual para mim, qual para ti
o fim que os deuses tenham reservado, Leuconoe, nem os babilônicos
cálculos busques. Que melhor suportar o que vier!
Se Júpiter destinou muitos ou o último inverno,
que agora debilita, com rochas opostas, o mar
Tirreno, estejas atenta, filtros os vinhos, e em um prazo curto
abandone a longa esperança. Enquanto falamos, já terá fugido o invejoso
tempo: colhe o dia, quão menos possível confiada no futuro.²⁶

O poema de Britto é praticamente uma releitura contemporânea da linguagem e do contexto histórico de Horácio²⁷. Como numa tradução descontraída, o eu lírico brittiano nos esclarece em uma linguagem simples, bem-humorada e com elementos próximos a nossa cultura, o que Horácio pretendeu com sua *Ode 11*. Vale ressaltar a verve irônica presente, não só nesse poema, mas em diversos poemas ou mesmo na maneira com que o eu lírico trata a própria melancolia. O espírito de deboche a respeito da própria situação trata de imprimir essa marca irônica e com ares de conformidade e despreocupação.

Além disso, cada verso do poema de Britto atua, de fato, como uma explicação de um “epicurismo atual”. O que difere é a quem os poetas dirigem o discurso: Horácio fala à Leuconoe, figura feminina, enquanto a persona brittiana não especifica o destinatário de seus conselhos, tornando-os abrangentes e, no caso desse poema, mais informais.

O Horácio que explica a Leuconoe que de nada adianta tentar desvendar os meandros do destino, seja por interpelação aos deuses, seja por conjecturas astrais, encarna na persona contemporânea de Britto, que substitui as divindades romanas

²⁶ Tradução de Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, presente na tese **Implicações da métrica nas odes de Horácio**, defendida na Universidade de São Paulo, em 2007.

²⁷ Quinto Horácio Flaco (65 a.C – 8 a.C) foi um poeta e pensador romano, autor das *Odes* e de diversos outros gêneros poéticos e epistolares. Conhecido também por representar em seus poemas o espírito da filosofia epicurista, a qual prezava pelo entendimento da fugacidade da vida e da valorização dos prazeres terrenos.

por mapas esotéricos e pela figura da mãe de santo. É interessante perceber que, por mais de dois mil anos, o homem não se contenta apenas em viver o presente e quer sempre adiantar sua vida, por meio de visões e revelações.

É essa a grande crítica dos dois poetas. A persona poética que Paulo Henriques Britto cria no decorrer de todos os seus livros aos poucos amadurece para uma visão mais próxima à do epicurismo e bem sintetizada no poema apresentado. As insistentes constatações de que não adianta desesperar, que advém, aqui, de uma postura montaigniana, se amalgamam com a postura dos filósofos romanos mais céticos.

Essa visão fica mais clara no quinto e sexto versos quando, em mais uma tentativa de se criar uma roupagem contemporânea para o poema, o poeta transforma inclusive o clima que simboliza a passagem do tempo. Enquanto Horácio fala dos invernos como indicativos de início e fim de um ciclo, o eu lírico de Britto adapta a versão para o clima tropical, o verão. Assim, é claro que a solução também seria um tanto diferente – pelo menos no proceder.

Horácio grava para sempre na história escrita a expressão *carpe diem*, aproveite o dia, ou, como na tradução, colha o dia. Essas palavras na poética de Britto transformam-se em um “aproveita o dia”, coloquial, com a leve preocupação de aproveitar um chope. Essa bem-humorada analogia à filosofia epicurista é o rumo que sua poética irá tomar, pouco a pouco, no decorrer de sua trajetória.

Fica claro aqui que, embora a melancolia permaneça incorporada à indiferença e ao ceticismo do eu lírico com relação ao futuro, ela, aos poucos, traja as vestes da resignação e da conformidade com as contingências da existência. Não temos nada que nos torne especiais, originais e que nos faça ter possibilidades de adivinhar o que o futuro reserva. Basta, apenas, conformar-se com essa condição e obter dela o melhor proveito possível. É apenas por isso que somos responsáveis. De qualquer forma, essa conformidade bem humorada, é, no fundo, o motivo pelo qual o poeta continua escrevendo. Existe, então, uma espécie de melancolia positiva que, ao invés de aniquilar a vontade de ação, a potencializa, transformando-se em tema e motivo do fazer poético.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?* afirma que o verdadeiro homem contemporâneo é aquele que tem a capacidade de enxergar o “escuro” de sua época. Para o filósofo, essa característica é típica do poeta, pois ele tem a habilidade de captar a essência do que existe de mais obscuro em seu tempo e verter essa sensação em palavras.

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o seu olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p.62-63)

Quando, no início do trabalho, mencionamos alguns aspectos da poesia contemporânea e nela tentamos encontrar e entender o espaço de Paulo Henriques Britto, estávamos creditando a ele a posição de um verdadeiro homem contemporâneo no sentido conceituado por Agamben. Ora, sem a necessidade de fazer referências diretas ao momento presente, Britto captura um dos sentimentos mais intensos, controversos e inexplicáveis da alma, ou mente, humana: a melancolia. Embora saibamos que a melancolia tenha tido, por diversas vezes na história, seu sentido modificado, assim como sua compreensão e tratamento, ela é um estado de espírito que ainda gera muitas dúvidas, várias explicações e maneiras de ser entendida.

O que Paulo Henriques Britto faz é muito mais do que falar sobre a melancolia. Ele estabelece relações complexas e prolíficas com a história, a filosofia e a própria tradição de poesia. Para entendermos a sua trajetória poética e o que cada poema em especial tinha a dizer, tivemos que recorrer a uma profusão de fontes que perpassaram quase todos os momentos da história. Encontramos referências aos filósofos da Grécia Antiga, os Eleatas; da modernidade, Michel de Montaigne; do mundo contemporâneo, Jean-Paul Sartre. Apenas para citar alguns. Na tradição poética, as claras inspirações advindas Fernando Pessoa, Wallace

Stevens e João Cabral de Melo Neto. Mas o que isso nos mostra para além das referências?

Mostra-nos que, obviamente, ele é um poeta bastante consolidado no que se refere à manutenção de sua trajetória como um construto coerente. Em outras palavras, se traçarmos uma linha para conectarmos todas as suas referências, veremos que nelas há muitos elementos parecidos e que contribuem para que o poeta nos mostre a sua visão de mundo. Desde o princípio a sua relação com o mundo exterior foi bastante cética: a maneira de explicar a “ontologia das coisas”, desvencilhando-as de algo divino combina, por exemplo, com o existencialismo sartriano, em que não há deus para pautar nossas ações e somos nós os artífices da realidade, seja por conta de nossas escolhas, seja pelo modo como direcionamos nossa lente para enxergar o exterior.

O que pudemos observar no decorrer desse trabalho é que a lente do eu lírico brittiano foi, pouco a pouco, sendo reajustada. Se tentarmos criar fases para o entendimento de sua trajetória poética, poderíamos dividi-la em duas: a primeira compreenderia os seus três primeiros livros, *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima Lírica* (1989) e *Trovar Claro* (1997). Nessas obras iniciais, o autor ajusta as lentes de seu eu lírico de modo que ele enxergue as coisas de modo mais ofuscado, talvez com a intenção de não se comprometer com a dureza da realidade que elas representam. Uma persona mais contida e bastante incomodada com o ritmo do mundo exterior em relação ao descompasso consigo mesmo. O pessimismo é mais intenso e é reforçado por imagens de fracasso, derrotas mal saboreadas e que ficam amargando sem cessar:

VI

Nenhuma lição nesta paisagem
que não o fartamente conhecido:
as coisas nos lugares, engrenagens

do estar-em-si, do tudo-é-relativo,
etc. A mesma grafitação
inconseqüente de sempre: rabisco

logo existo. – O mundo segue opaco,
imune à consciência e seus lampejos
de lógica, sua falta de tato,
sua avidez, seus deuses e desejos.

(Aqui termina o sonho. Fim das névoas,
caramelos e almofadas formidáveis.

Daqui pra frente, as portas sem remédio
e todas as maçãs assassinadas.)
(BRITTO, 1997, p.29)

Esse poema de *Trovar Claro*, o que consideramos como último livro dessa fase mais pessimista, esclarece bem a afirmação e a comparação de uma visão de mundo mais turva, ofuscada. A própria escolha vocabular tem um tom mais pesado, fatalista. É claro que essa transição não ocorre de repente, tampouco é completamente descartada depois de *Trovar Claro*, mas podemos considerar, sim, que ela diminui consideravelmente, dando espaço gradual a um ajuste de lente mais nítido.

É aí que podemos encontrar a transição para uma segunda fase do eu lírico, mais maduro e resignado. Em *Macau* (2003), *Tarde* (2007) e *Formas do nada* (2012), a relação da persona poética consigo e com o mundo exterior começa a se acomodar e ele, por mais que tenha ajustado suas lentes para tentar enxergar mais nitidamente, não se importa profundamente com o que vê e não se abala com isso. Isso fica claro no último poema da análise, *Horácio no Baixo* (*Odes* 1,11), quando a reação do eu lírico é pura e simplesmente a da ironia e do bom humor diante das imprevisíveis guinadas da vida.

Poderíamos, então, dizer que essa voz poética deixa de ser melancólica a partir do quarto livro? Acreditamos que não. O que diferencia uma fase da outra é apenas a intensidade do sentimento, e não o seu conteúdo. Se ele tivesse deixado de ser melancólico sequer encontraríamos poemas para analisar a temática. Ademais, Andrew Solomon (2001) já esclareceu que existem nuances mais leves e outras, de fato, mais profundas e intensas da depressão. O que constatamos foi o fato de que a melancolia se manteve, mas que o eu lírico aos poucos aprende a conviver com ela. E, aprendendo a lidar com o sentimento, anatomizá-lo, esmiuçá-lo e entendê-lo, torna-se, então, cada vez mais resignado e conformado. O desespero e a melancolia profunda seriam apenas mais desgastes.

Isso nos faz retornar à citação inicial dessas considerações finais, em que Giorgio Agamben explica o que é ser contemporâneo. Entendamos que, no estudo da poética brittiana, podemos enxergar esse homem contemporâneo na maneira como ele lida com o tempo. Em diversos momentos reforçamos essa ideia nos moldes de passado, presente e futuro. Lembremo-nos de que, para o depressivo, o tempo é um limbo em que as três frentes temporais misturam-se, deixando-o

desestabilizado. Não queremos aqui igualar o sujeito depressivo ao homem contemporâneo de Agamben, mas tão somente aplicar essa ideia à poética de Britto.

Essa retomada temporal ocorre tanto no conteúdo dos poemas, sinalizada pela própria voz poética – um “eu” perdido, um “eu” impossível – quanto na maneira com que o poeta estabelece relações com outras épocas e suscita no leitor a ânsia de entender e justificar os poemas remetendo-se a outros momentos da história. É também esse manejo do tempo, poético e cronológico, que faz de Britto um poeta contemporâneo no sentido que aqui propomos.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. (AGAMBEN, 2009, p.65-66)

Por fim, esse “enxergar no escuro” que entendemos aqui como a diagnose da melancolia brittiana contemporânea, pode ser complementado pela musicalidade de seus poemas. A música, assim como a poesia, pode muito bem funcionar como uma maneira de lidar com a linguagem própria do mundo, ora seguindo harmonicamente sua partitura, ora entrando em desacordo com ela. Em uma harmonia em que há dissonância também há incômodo, a princípio, para os ouvidos não muito treinados, mas aos poucos, ao se deixar levar pela musicalidade percebemos que aquelas notas instáveis, repletas de tensão, são fundamentais para que se constitua o todo da obra.

Assim, basta sabermos escutar atentamente cada desencontro de ritmos e instrumentos e veremos que lá reside o espírito da composição e, quiçá, do compositor. Esse exercício riquíssimo em qualidade e em quantidade, do rigoroso Bach ao minimalista Wim Mertens, nos mostra ao mesmo tempo a força de uma estrutura maior que rege a harmonia da composição, e a fragilidade das linhas de partituras que aos poucos se quebram e deixam transparecer as feridas dos instrumentos antes tão simétricos.

Esse jogo entre constância e inconstância nos encaminha não só ao espírito barroco, em que predominam os contrastes entre o divino e o terreno, o harmônico e o desarmônico, mas também nos direciona ao duelo moderno /contemporâneo entre o homem e a contingência da existência, o sujeito e suas escolhas, a dissolução da

individualidade ou a exacerbação dela. Em todos esses casos, o homem pode ser considerado aquela nota que mancha as partituras mas que, ao mesmo tempo, lega a elas uma marca de distinção e beleza.

O acorde dissonante é o que nos traz até aqui, ou melhor, a dissonância entre o homem melancólico e a música do mundo (STAROBINSKI, 2014). Podemos entender por dissonância na obra brittiana alguns dos elementos que compõem o seu conteúdo: a melancolia e a resignação, e, também, a própria estrutura dos versos de seus poemas, em que a acentuação silábica, por diversas vezes, desestabiliza a leitura “tradicional” e nos faz enxergar outra possibilidade de leitura. É o caso do já citado “Sonetinho de verão”, em que as sílabas tradicionais da redondilha maior, 3ª e 5ª, caem sobre outras palavras de ritmo diferente: “Traído pelas palavras. /O mundo não tem concerto.”

O que nos interessou estudar e apresentar aqui é que a melancolia brittiana é o resultado da dissonância entre o seu eu lírico e o mundo. Aos poucos, a tensão da melodia diminui, mas não desaparece por completo. A maestria do poeta em orquestrar tão complexo e profundo tema e fazê-lo transparecer, inclusive, nas estruturas do poema, é que o faz um virtuose da poesia contemporânea.

Ao perceber as fissuras da vida cotidiana e nelas enxergar o “escuro”, Britto se mostra um verdadeiro homem contemporâneo, como teoriza Agamben. Por meio de tais fissuras e do ajuste de lentes que permitem ao poeta olhar essa escuridão dos tempos, a dissidência sobressai e fundamenta o tema e a estrutura de sua obra.

12 REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I**. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Graus Editora, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. 9ª ed, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Ivo Storniolo. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 1990.
- BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima Lírica: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2ª ed, 2013.
- _____. **Trovar Claro: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Formas do Nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Brazilian poetry today**. Disponível em: <<http://lareviewofbooks.org/essay/brazilian-poetry-today-2>>. Acesso em: 05 ago. 2015.
- BUENO, André. Vanguarda e vida nas cidades modernas. **Revista Travessia Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 127, p.137-146, out. 1996.
- ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PEDROSA, Célia Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Literatura e sociedade**. São Paulo, n.8, p. 82-103, 2005.

PÉCORA, Alcir. **Impasses da literatura contemporânea**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>>. Acesso em: 05 ago. 2015.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê editorial. 9ª ed, 2005.

RACHWAL, Gabriel Dória. **Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa**. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia**: do romantismo até nossos dias. São Paulo: Paulus. 7ª ed, 2005.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: **Antologia de textos filosóficos**. Curitiba: SEED, 2009.

_____. **A Náusea**. Trad. Antônio Coimbra Martins. Lisboa: Publicações Europa-América, 1963.

_____. **O ser e o nada**: ensaio de Ontologia Fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão. Trad. Myriam Campelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEVENS, Wallace. **Wallace Stevens**: poemas. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.